evanghelos moutsopoulos

II 256.419

111.852
M92

Categoriile tradiţionale • Categoriile determinative • Categoriile finale •

categoriile estetice

introducere la o axiologie a obiectului estetic

II-256.419

editura univers

Scanned with CamScanner

111.852
M92
25319 D

CATEGORIILE ESTETICE

INTRODUCERE LA O AXIOLOGIE A OBIECTULUI ESTETIC

EVANGHELOS MOUTSOPOULOS

287808
B.C.U. IASI

Traducere de
VICTOR IVANOVICI

Introducere de
CONSTANTIN NOICA

48.369

București, 1976
Editura UNIVERS

Scanned with CamScanner

INTRODUCERE

În timp ce, în veacurile trecute, legăturile noastre cu reprezentanții culturii grecești au fost strînse — uneori cei mai buni dintre ei activînd în țările noastre, la Academiile de la București și Iași — astăzi cunoaștem prea puțin despre viața culturală a Greciei moderne și prezente. Relevăm, în cele de mai jos, în legătură cu traducerea de față, cîteva aspecte din opera unui original gînditor grec, Evanghelos Moutsopoulos, profesor la Universitatea din Atena. Din întinsul număr de scrieri publicate de autor, reținem numai cîteva lucrări și studii, apărute în alte limbi decît în greacă, așadar accesibile cititorului. Prin noutatea problemelor sau soluțiilor sugerate, ideile gînditorului grec ar putea fi stimulatoare. În orice caz, *Categoriile estetice* au această calitate, dacă le integrăm în ansamblul operei.

Lucrarea de față este, într-adevăr, mai puțin a unui estetician, cît a unui gînditor la nivelul speculației ultime, aplecat asupra esteticii. Dacă autorul întîrzie asupra domeniului esteticii — și nu numai în lucrarea de față, ci și în numeroase alte opere și studii, cum se va vedea îndată din prezentarea vieții și activității sale — o face poate pentru că întîlnește în fenomenul de artă, uneori înmănunchiate în chip miraculos, cele trei teme speculative care îl solicită în chip deosebit : timpul, spațiul și omul. Am putea spune, deci : tocmai pentru că Moutsopoulos este un gînditor speculativ, are sorți să fie un bun estetician.

Temele sînt acelea care, la o reflexiune mai adîncă, caracterizează gîndirea veacului nostru (în timp ce veacul trecut era caracterizat de teme ca : evoluția, cauzalitatea, determinismul). Prin reflexiunea asupra lor, fizicianul sau biologul care filosofează în zilele noastre, ca și filosoful, încearcă să pună

Scanned with CamScanner

în ordine imaginea culturii, după desfigurarea ei prin explozia de cunoştinţe pe care a adus-o veacul al XX-lea şi pe care, într-un sens, numai marxismul o prevăzuse şi o controlase. Că asemenea teme sînt reluate şi gîndite, uneori adînc şi totdeauna sugestiv, de către un filosof grec, nu poate fi decît plăcut pentru acela care iubeşte Grecia dintotdeauna.

În definitiv, Grecia, cu raţiunea ei suverană, a salvat în cultura europeană de două ori ceea ce se poate numi spiritul: odată, în ceasul ei mare, eliberîndu-l de haosul mitologiilor, spre a-l conduce la filosofie; altădată, în epoca tîrzie elenistică, scoţîndu-l din haosul credinţelor şi conducîndu-l spre ceea ce s-a numit teologie speculativă. Nu va mai reveni Greciei, desigur, date fiind condiţiile istorice schimbate, răspunderea de a pune pentru a treia oară ordine în lucruri, respectiv în acest haos bun în perspective pentru om, dacă e stăpînit cum trebuie, pe care l-a adus veacul nostru, cu extraordinarele lui cuceriri tehnico-ştiinţifice şi, pe alt plan, cu adîncirile umaniste. Dar prezenţa unui gînditor grec, în rîndul celor care îşi pun probleme potrivite veacului, este semnificativă, mai ales cînd e vorba de un gînditor care o face cu luciditate, cu bună stăpînire a mijloacelor şi remarcabilă originalitate.

Întrucît cititorul lucrării de faţă nu va avea în ea decît un reflex al însuşirilor pe care sîntem ispitiţi să le atribuim autorului ei, vom da amănunte mai întinse asupra vieţii şi activităţii acestuia, pe baza unui recent „Memoriu de titluri şi lucrări".

Evanghelos Moutsopoulos, profesor de filosofie încă din 1969 la Universitatea din Atena, după ce din 1965 fusese profesor la Universitatea din Salonic, este relativ tînăr. Născut în 1930 la Atena, a studiat filosofia acolo şi apoi în Franţa, la Sorbona, unde şi-a luat doctoratul. Paralel cu filosofia a făcut studii îndelungate de muzică, fiind ispitit, pare-se multă vreme, să se dedice acestei arte. Primul rod filosofic al unei asemenea îndoite angajări a fost întinsa şi competenta teză de doctorat, sortită să rămînă, în specialitate: „La musique dans l'oeuvre de Platon" (Paris, P.U.F., 1959, 429 p.).

După optarea definitivă pentru filosofie, Moutsopoulos a întreprins o activitate impresionant de productivă, ce ar putea părea chiar îngrijorătoare prin extinderea ei, dacă nu i se arată

Scanned with CamScanner

tocmai resorturile și intențiile sistematice. În afară de cursurile pe care le-a ținut în țara sa și de prelegerile ținute succesiv la Princeton în Statele Unite, la „Centre National de la Recherche Scientifique" din Franța, apoi la Emory University, tot în Statele Unite, și recent în Spania, la Universitatea din Santander; în afară de activitatea de istoric al filosofiei, de inițiator al culegerii „Corpus Philosophorum Graecorum Recentiorum"; în afara calității de editor al revistei „Diotima" și de director al Institutului de filosofie din Atena, Moutsopoulos publicase pînă în 1974 nu mai puțin de 12 lucrări, dintre care vom cita, alături de teza de doctorat, doar pe cele în limbi străine[1].

---

[1] „Formes et subiectivité dans l'esthétique kantienne", Aix-en-Provence, Ophrys, 1964, 200 p.

— „La conscience de l'espace", în „Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines", Aix-en-Provence, 1969, pp. 159—367.

— „Petros Vrailas-Armenis", New York, Twayne, 1974, 154 p.

— „La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique", Athènes, 1975, 183 p.

Din cele peste 100 de studii indicate în „Memoriu de titluri și lucrări", vom reține de asemenea doar studiile în limbi străine, necesare de menționat aici spre a vădi lărgimea de orizont dar și continuitatea de problematică din opera lui Moutsopoulos.

1. „Byzance et l'hellénisme médieval",în „Bulletin de l'Association G. Budé", 1960.
2. „Une philosophie de la musique chez Eschyle", în „Revue des études grecques", 72, 1959.
3. „Sophocle et la philosophie de la musique", în „Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines", Aix-en-Provence, 33, 1959.
4. „Sur quelques fragments du «Symposion» aristotélicien", *ibid.*
5. „Sur une illustration de l'angoisse chez Cavafis", *ibid.*
6. „La critique d'Anaxagore chez Moréri et Bayle", *ibid.* 1960.
7. „Le temps dans l'univers cavafien", *ibid.* 1961.
8. „Idéal et réalité dans le monde actuel", *ibid.* 1962.
9. „Dialectique musicale et dialectique philosophique chez Platon", *ibid.*, 1963.
10. „Merveille et émerveillément", *ibid.* 1964.
11. „Vers un élargissement du concept de vérité : le presque-vrai", *ibid.* 1966.
12. „Esthétique actuelle et actualité esthétique", în „Revue philosophique", 1961.

Scanned with CamScanner

Poate că o simplă enumerare de titluri nu pune îndeajuns în relief inventivitatea filosofică a autorului, pe de o parte, și coerența ideilor lui, pe de altă parte. De aceea, în însuși interesul micului tratat ce urmează, vom prezenta ideile cîtorva dintre lucrările ori studiile menționate mai sus, subsumînd toate aceste idei celor trei mari teme ale veacului : timpul, spațiul, conștiința umană.

Un instinct extrem de sigur pare a-l conduce pe gînditorul grec la aceste teme, în care se concentrează esențialul culturii noastre. Într-adevăr, ele reprezintă nu numai „problema" filosofiei, dar cea a culturii noastre științifice și umaniste, în

---

13. „Vers une phénoménologie de la création", *ibid.*
14. „Euripide et la philosophie de la musique", în „Revue des études grecques", 1962.
15. „L'être accompli", în „Les études philosophiques", 1965.
16. „L'organisation esthétique de l'espace", în „Revue philosophique", 1964.
17. „La philosophie de la musique et le théâtre d'Aristophane", Haris, Atena, 1964.
18. „La culture française et le monde. A propos d'une enquête", în „Culture française", 1964.
19. „Le presque-beau", în „Revue d'Esthétique", 1964.
20. „Imagination and Experience. A study in Some Cases of Formal and Dynamic Structure of Numerical Series", în „Chronica Aisthetikis", 1965.
21. „Au pays du sourire, ou la polyvalence d'une activité psycho-somatique", *ibid.* 1970.
22. „La critique du platonisme chez Bergson", în „Biblia", 5, 1970.
23. „L'ontologia rosminiana e il «Saggio» di Vrailas", în „Proteus", 1970.
24. „L'être associé", în „Revue philosophique", 1971.
25. „Historicismo, fenomenologismo y axiologismo en la Estética de Hegel", în „Atlantida", 1971.
26. „Sur la participation musicale chez Plotin", în „Philosophia", 1971.
27. „El mito histórico", în „Revue de l'université d'Athènes", 1973.
28. „Las estructuras deformantes", în „Información", 1973.

(Din comunicările la Congrese)

29. „Intégration du classique dans une esthétique liberale", în „Actes du IV-e Congrès International d'Esthétique", Atena, 1962.

Scanned with CamScanner

ansamblul ei. În momentul în care conștiința umană, cu impresionantele descoperiri și lărgiri de orizont ale veacului, riscă să fie înghițită de oarba (Hegel spunea „reaua") infinitate a spațiului și a timpului ; sau în momentul în care, dintr-o anumită perspectivă — poate îngustă și mutilatoare, cum este cea a lui Foucault, contemporanul nostru — omul ca atare își apare sieși drept lipsit de interes, respectiv ca un obiect de studiu trecător și mai degrabă nesemnificativ față de cine știe ce forțe și structuri obictive, în acest ceas istoric conștiința omului știe să-și găsească afirmarea (în chip organizat prin marxism, sugestiv alteori) opunînd infinității infinitatea, și dinamismul de conștiință indiferenței cosmice.

---

30. „L'expérience esthétique : contemplation et expérimentation", „XXIV-e Semaine de Synthèse", 1962.
31. „L'accomplissement ontologique de l'homme", în „Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía", Mexico, 1963.
32. „Sur la vérité de l'oeuvre d'art", în „Actes du XII-e Congrès des Sociétes de Philosophie de Langue Française", Bruxelles, 1964.
33. „Sur la caractère «kairique» de l'oeuvre d'art", în „Actes du V-e Congrès International d'Esthétique", Amsterdam, 1964.
34. „Langage et catégories spatiales", în „Actes du XIII-e Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française", Geneva, 1966.
35. „Sur la dialectique de la loi morale", în „Actes du XIV-e Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française", Nisa, 1969.
36. „Le «clinamen», source d'erreur ?", în „Actes du VIII-e Congrès G. Budé", 1968.
37. „Sur la connaissance négative de l'oeuvre d'art", în „Actes du VI-e Congrès International d'Esthétique", Uppsala, 1968.
38. „Vers une actualisation de la valeur «homme»", „VIII-e Rencontre Internationale sur la Culture Européenne", Bolzano, 1966.
39. „Phénoménologie de l'expansion humaine", în „Akten de XIV Internationalen Kongresses für Philosophie", Viena, 1969.
40. „Vers une réintegration de l'homme dans la nature" („Il mondo di domani", Perugia, 1970), în „Proteus", 1971.
41. „La notion de «Kairicité» historique chez Nicéphore Grégoras", în „Actes du XIV-e Congrès International des Études Byzantines", 1971.
42. „L'art contemporain : mort ou transfiguration ?", în „Actes du VII-e Congrès International d'Esthétique", 1972.

Scanned with CamScanner

Pe această linie se înscrie gîndirea lui Moutsopoulos, cu un spirit al nuanțelor — prezent și aici în *Categoriile estetice* — care-l fac să urce de la distincțiile cele mai fine, dar rămase încă în zonele minore ale vieții, pînă la ultimele distincții ale speculației.

Astfel, într-un studiu intitulat „Ființa asociată" (a se vedea „Revue philosophique", 1971), autorul își pune problema dacă nu cumva se poate vorbi și despre o „ființă multiplă", ceea ce în termenii ontologiei clasice ar părea să fie o contradicție. La ideea unei asemenea ființe ar putea duce unele exemple de existențe lipsite de autonomie și împlinire singulară, ce ne sînt sugerate de experiența istorică a omului. Astfel, în gîndirea antică, un Castor și Polux, deși perfect distincți, sînt unificați în același destin sau rost existențial, așa cum sînt și Grațiile sau Moirele.

Autorul se întreabă ce statut ontologic se poate da unor asemenea existențe asociate și lasă problema deschisă. Dacă însă trecem de la exemplele istorice și mitologice la cele din lumea materiei — așa cum autorul nu face aici, dar o sugerează indirect — atunci problema pe care nu și-a pus-o ontologia clasică ar putea apărea în știința modernă. Într-adevăr, aceasta a întîlnit elemente și substanțe cu izotopi, ba majoritatea s-ar putea să aibă izotopi. Despre statutul de existență a unor astfel de realități și despre ideea de ființă multiplă, gîndirea de astăzi trebuie să dea socoteală, și în acest sens micul studiu al lui Moutsopoulos ar putea fi sugestiv.

Pe aceeași linie de modulare a ideii de ființă se înscrie și studiul următor, „Ființa împlinită" (apărut în „Les études philosophiques"), unde, pornindu-se iarăși de la cazul existenței umane, se arată că ființa nu poate fi concepută ca limitîndu-se la o condiție statică, ci trebuie înțeleasă ca dominată de un „dinamism lăuntric" ce o trimite la un anumit grad de împlinire. Însă împlinirea nu trebuie confundată cu perfecțiunea, care implică o ierarhie de valoare, ci este pur și simplu o „saturație ontologică", dincolo de care existentul respectiv nu poate trece. Din această perspectivă se poate vorbi de un minus și de un plus de ființă în sînul realității.

După aceste schițe ontologice, să trecem la vederile epistemologice ale autorului, consemnate în studiul intitulat „Către o

Scanned with CamScanner

lărgire a conceptului de adevăr : aproximativ-adevăratul" (apărut în „Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix", 1966). După cum se vede încă din titlu, gînditorul grec înțelege să nuanțeze și alte concepte sau valori absolute ale filosofiei tradiționale. Logica pune în joc valorile de adevăr și de fals, cu sau fără valori intermediare concepute ca o simplă diferențiere înlăuntrul primelor. Autorul însă sugerează considerarea unor valori categoriale adjuncte, cum ar fi nu numai ipoteticul, demult pus în joc, dar chiar „eronatul" (ce nu se opune, după el, adevăratului, ci doar „corectului", și ca atare poate funcționa ca o aproximație de adevăr) și încă „lapsicul" (de la lapsus). Funcția lor cognitivă e reală, dar autorul rămîne dator cu indicarea felului în care asemenea simili-valori ar putea opera logic.

Studiul intitulat „Fenomenologia expansiunii umane" (apărut în „Actele Congresului internațional de filosofie", Viena, 1968, p.431 și urm.) trece în domeniul antropologiei, vorbind despre aspectul ființei privite din perspectiva existenței umane care aduce, alături de un sens închis de existență, unul deschis. Materia vie, organismele, dar mai ales complexul uman, spune autorul, manifestă în chip limpede o capacitate de expansiune în spațiu. Dacă se trece la timp, atunci capacitatea este tot mai mult o capacitate a omului, după cum expansiunea în planul valorilor va fi exclusiv a lui. În primul caz, omul acaparează spațiul înconjurător, integrîndu-se în el grație uneltelor ; în cazul timpului, expansiunea se face prin acordarea statutului de prezent unui punct din viitor sau din trecut ; în planul valorilor, ființa umană e capabilă de expansiune prin obiectivarea de sine în universul valorilor și prin intenționalitatea ei de conștiință. Ființa umană este astfel expansivă pe temeiul unui dinamism caracteristic naturii ei.

Tot considerente antropologice vom releva și în ultimul studiu citat dintr-o lucrare colectivă, cel intitulat „Către o actualizare a valorii om" (apărut în „Le conflict des humanismes", „VIII-ème Rencontre sur la Culture européenne", Bolzano, 1970, p. 221 și urm.). Ridicîndu-se împotriva folosirii termenului de umanism pentru orice filosofare asupra omului — de pildă împotriva „umanismului" existențialist — autorul amintește că termenul exprimă tendința dinamică a conștiinței umane de a afirma

Scanned with CamScanner

ideea de om și de a o actualiza ca valoare absolută. Spre deosebire de gîndirea orientală, care a supus omul ordinii cosmice, gîndirea greacă l-a armonizat cu cosmosul. Dar aceasta este o simplă etapă spre umanizarea universului, fără a implica o voință expresă de primat al omului. În acest sens, nu se poate vorbi de umanism adevărat la un Protagoras, nici măcar la Platon, unde idealul de împlinire al omului este utopic, și încă mai puțin la stoici, unde chipul înțeleptului are aspecte de-a dreptul inumane. Mai tîrziu, chiar umanismul Renașterii e mai mult legat de moștenirea culturală clasică decît de valoarea-om ca atare. Astăzi încă umanismul poate fi : sau pe linia tradiției, căzînd astfel de fiecare dată în cîte un particularism filosofic, sau pe linia, mai deschisă, a civilizației contemporane de o parte și de alta a valorificării instituțiilor sociale pentru împlinirea omului. În orice caz, valoarea-om e pe cale să devină tot mai mult dominantă astăzi, avînd la dispoziție mijloace de actualizare fără precedent. Concluzia ar fi că umanismul poate avea sens abia în epoca noastră.

Pentru a întregi prezentarea ideilor gînditorului grec și a da o probă de analiză mai adîncită, vom rezuma una din lucrările sale mai întinse. Este vorba de „La conscience de l'éspace" (Aix-en-Provence, 1969, 204 p.) unde autorul face o interesantă aplicare a tendințelor sale filosofice de a trece valorile absolute — ființă, adevăr, natură umană, timp — prin conștiința umană, dîndu-le astfel un nou relief. Un Bergson, spune el, a degradat ideea de spațialitate, în efortul său de a arăta caracterul privilegiat al temporalității și duratei. Este necesar însă ca spațiul să fie scos din inerția lui, în măsura în care omul își deschide lumea prin el. În definitiv, dacă astăzi ne îngăduim să „umanizăm" natura, cum poate filosofia întîrzia să umanizeze această realitate, fundamental împletită cu omul, care e spațiul ? În acest sens, gînditorul grec pune în joc un spațiu concret (cel al conștiinței) alături de spațiul gîndirii științifice, dar firește nu împotriva lui. În prezentarea spațiului conștiinței, va începe de la simpla experiență psihologică, spre a se ridica la una fenomenologică și a sfîrși, în spirit modern, cu o analiză a limbajului.

Chiar istoria ideii de spațiu, spune autorul, arată cît de complexă este problema acestuia. Într-un sens, istoria spațiului este

Scanned with CamScanner

una a eforturilor omului de a se ridica peste nevoile şi orizontul lui imediat. Pentru un primitiv, spaţiul omogen newtonian este de neconceput ; chiar spaţiul infinit nu poate fi conceput încă, aşa cum nu-l concepe nici omul homeric. Abia cu Zenon se iveşte un spaţiu omogen, cu atomiştii, unul care e şi vid. Platon va vorbi de un spaţiu infinit dar şi de unul local, Aristotel mai ales de cel local.

Cînd mai tîrziu, în Renaştere, conceptul de infinitate a spaţiului, va fi definitiv cucerit iar caracterul de omogenitate asigurat şi el prin viziunea lui Newton, imaginea cea nouă a spaţiului va fi, sub raport ştiinţific şi speculativ, un triumf al puterii de abstractizare, şi unul necesar. Dar aşa cum astăzi, pe plan ştiinţific, cu teoria relativităţii se regăseşte un sens mai concret pentru spaţiu, unul de spaţialitate, la fel din punct de vedere filosofic imaginea obişnuită a spaţiului trebuie întregită cu cea a experienţei spaţiale făcute de om.

Problema psihologică a spaţiului ar consta din punerea în discuţie a următoarelor teme : spaţialitatea internă a corpurilor ; raporturile eului cu spaţiul înconjurător ; percepţia aşezării spaţiale a lucrurilor. Ideea de spaţiu este o idee structurată, spune autorul, ea fiind inseparabilă de ideea de existenţă. Se poate vorbi în acest sens de un apriorism al conştiinţei, dar firește nu cu rolul constitutiv pe care-l pune Kant în joc. După autorul modern, spaţiul este, pentru conştiinţă, domeniul pur în care subiectivitatea şi obiectivitatea s-ar confunda.

Dar el nu întîrzie la analiza psihologică a spaţiului, care e doar introductivă. Ceea ce îl interesează este mai ales ca, prin analiza *fenomenologică* şi cea a *limbajului* (în cazul de faţă, analiza experienţei spaţiale consemnate în limbaj), să poată da un sens obiectiv şi riguros deschiderii omului în orizontul spaţial. Urmărind „prelungirile logice" ale experienţei spaţiale, el ajunge la ideea că spaţiul trebuie înţeles ca o categorie, nu ca o simplă formă a sensibilităţii, cum era la Kant, şi poate fi diversificat într-o pluralitate de categorii. Astfel ni se propune, cu titlu categorial, *spaţialitatea*, ca expresie a caracterului funcţional al spaţiului, din care ar deriva o serie de categorii absolute : ubicuitate, undeva, nicăieri ; apoi o serie de categorii re-

Scanned with CamScanner

lative, ca : omospațialitate, ce are conjuncție spațială, și heterospațialitate, ce are disjuncție spațială, subdivizîndu-se în anterioritate și posterioritate. În sfîrșit, autorul propune o serie de categorii de *orientare*, sistematizate după caracterul lor static, dinamic, intențional și modal. Așa ar fi : interioritatea și exterioritatea, categoriile de jos și de sus, înainte și îndărăt, apropiere-depărtare, dreapta și stînga ; sau (cu caracter prepozițional, spre deosebire de cele de mai sus care aveau un caracter adverbial) : incluziune, dispersiune, superpoziție, interpoziție, apoi proveniență, direcțiune, difuziune spațială, tranziție. Pînă și un fel de categorii „ocazionale", așadar împletite cu timpul și categoriile lui eventuale, răsar din această investigație făcută în concretul spațialității ; este vorba de categorii ale lui „nu încă aici" sau „nu mai", ale întîrzierii și accelerației spațiale.

Toată enumerarea sau prezentarea aceasta este făcută spre a arăta bogăția de idei și nuanțe pe care o suscită schimbarea de perspectivă adusă de autor în cercetarea problemei spațiului. S-ar putea ca titlul de „categorie" dat unor nuanțe ale spațialității sau orientării în spațiu să pară excesiv. Dar ca și în cazul studiilor relevate mai sus, reflexiunile lui Moutsopoulos despre conștiința spațiului vin să arate originalitatea investigației întreprinse și fecunditatea ei pentru gîndire.

Aceleași lucruri se pot spune și despre lucrarea de față, pentru a cărei înțelegere lărgită ideile despre spațiu și categoriile spațiale ne par a oferi cea mai bună pregătire.

În numai o sută și ceva de pagini de tipar, autorul face o operă de estetician modern, perfect informat asupra cuceririlor recente ale specialității și în același timp original. În lumina prezentării pe care am făcut-o mai sus, se poate spune că meritul principal al lucrării este de a regîndi, în spirit filosofic, conceptele de bază ale esteticii. Fără un asemenea orizont, estetica riscă să se piardă — așa cum se poate constata adesea astăzi — sau să rămînă o simplă disciplină prinsă între o vagă istorie a ideilor și o banală critică de artă.

Există, firește, riscul esteticianului (vizibil poate la Hartmann), atunci cînd invocă filosofia, de-a face referințe la o experiență de artă în gol și de-a construi o viziune estetică fără

Scanned with CamScanner

acoperire. Dar meritul lucrării lui Moutsopoulos (care, cum s-a văzut, era apropiat de artă chiar prin vocație și pregătire) este că filosofează „la obiect", și că o face mai puțin cu ideile altora decît cu *temele proprii*. Chiar dacă, dintr-o perspectivă sau alta, cititorul poate avea rezerve față de o gîndire atît de liberă, este totuși vorba de una din acele gîndiri care, reluînd pe cont propriu lucrurile, știe să fie rodnică și pentru alții.

Astfel, încă din primele pagini, autorul subliniază că obiectul estetic trebuie să aibă, dincolo de „o imprecisă apreciere afectivă", o sigură semnificație de existență. În speță, obiectul trebuie să incorporeze o valoare. Asemenea valori însă nu sînt haotice, nici întîmplătoare, ci trebuie să alcătuiască un sistem, chiar unul *deschis* — și de aici nevoia de a da un tablou al categoriilor estetice. Dar un al doilea motiv conduce spre un asemenea tablou: faptul că orice operă de artă este obiectivarea gîndului („intenționalității") conștiinței, fie cea a creatorului, fie conștiința spectatorului, iar relația conștiinței cu obiectul ei sfîrșește prin a căpăta, pe plan estetic, un caracter conceptual.

Această primă teză a cărții ar putea trezi impresia că autorul conceptualizează prea mult fenomenul de artă. Vorbind însă despre o „dispoziție rațională" a conștiinței, care e activă atît în creație cît și în înregistrarea obiectului estetic, autorul știe s-o pună în slujba experienței estetice reale. Nota care definește clasa obiectelor estetice, spune el, este capacitatea acestora de a trezi un anumit tip de emoție. Împletirea aceasta dintre rațional și emotiv va da o tensiune specială cercetării întreprinse de autor și va face ca viziunea lui să regăsească și să surprindă ceva din acea enigmatică „judecată de reflecțiune" (tradusă de unii chiar prin „judecată estetică") despre care vorbea Kant și care era deopotrivă o judecată de gust, de apreciere, de reflecțiune străină de judecățile pur „logice".

Viziunea estetică a lui Moutsopoulos îl duce atît de adînc în situațiile concrete ale experienței estetice încît el consideră privilegiat, alături de actul creației și de înregistrarea ei, faptul *interpretării*. Executantul, respectiv interpretul unei opere de artă, se află mai aproape de publicul pentru care opera a fost creată decît însuși creatorul, devenind în primul rînd, într-un

Scanned with CamScanner

fel, un adevărat creator. Dacă se poate vorbi despre o formă ascunsă și una realizată a operei de artă, prima nu e totuși ceva de ordinul Ideii platoniciene, ci de al unei structuri pe care „adecvarea funcțională" o poate face vădită. Aici reintră în joc viziunea raționalistă a autorului, după care nici interpretarea nu e arbitrară, ci întocmai creației, de o parte, și a înregistrării, de alta, trebuie să se întemeieze într-o conștiință stăpînă pe motivația ei.

În lumina acestei concepții declarat raționaliste, estetica lui Moutsopoulos își desfășoară sistemul „deschis" al categoriilor. Cititorul are în față un exemplu de gîndire creatoare ce manifestă în același timp o extremă exuberanță și un remarcabil autocontrol rațional. Raționalismul pus în joc ar părea sortit să ducă la o logicizare a domeniului asupra căruia se aplică, dar proliferarea categoriilor — așa cum s-a văzut în cazul spațiului și cum s-ar putea vedea în celelalte studii ale autorului, publicate în greacă, asupra timpului — nu primejduiește nici un moment cu vreun formalism gol estetica.

Poate că acest ultim aspect, caracteristic esteticii lui Moutsopoulos, unde „categoriile" par a se putea ivi la nesfîrșit, este un fapt caracteristic și *tipului* său *de gîndire*, conferindu-i o remarcabilă originalitate printre gînditorii europeni de astăzi, cu care autorul se confruntă la atîtea congrese internaționale. Așa cum s-a spus că logica modală nu trebuie să se reducă la imposibil, contingent, necesar, ci trebuie să se lărgească astfel încît să poată da socoteală de tot ce este, în gramatică, „adverb", căci orice adverb modulează gîndirea și-i arată „modurile", la fel se poate constata cum gîndirea lui Moutsopoulos nuanțează totul, de la ființă pînă la „surîs", rămînînd statornic gata de a face o sinteză filosofică în această aparentă pierdere analitică.

Dar cum ar putea fi altfel, într-un ceas al culturii în care *timpul* și-a pierdut caracterul absolut și s-a lăsat curbat și specificat de spațiu, *spațiul* și-a găsit curbura sa la propriu, iar conștiința umană, fără a mai fi acel supărător „subiect" care ducea la toate formele de idealism, capătă ea însăși nuanțe la nesfîrșit, atunci cînd nu-și vede chiar — cum le-a plăcut unora — prăpăstiile, străfundurile și absurdul ?

Scanned with CamScanner

Prin această trăsătură, nu atît de a unifica diversitatea, căci așa face orice gîndire științifică ori folosofia de tip obișnuit, ci de-a *diversifica unitatea*, gîndirea lui Moutsopoulos capătă ceva adînc reprezentativ pentru timpul nostru, pentru sorții noștri de-a mai putea face cultură și, în definitiv, pentru demnitatea omului. Căci unui om, copleșit de atîtea noutăți ale lumii ori aduse de el, gînditorul acesta din marea gintă a filosofilor greci vine să-i spună: răspunde cu infinitatea rațiunii tale de om oceanului care încearcă să te înece.

CONSTANTIN NOICA

Scanned with CamScanner

PROLEGOMENA

§ 1. Dacă, din punct de vedere filosofic, vom considera obiect tot ceea ce constituie pentru conștiință un termen de referință, exterior sau interior, prin urmare și termen de experiență trăită ; dacă în aceeași ordine de idei vom defini ca obiect estetic acel obiect anumit care, întîlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile [1], să provoace acea experiență specială [2] ce constă în trăirea de către conștiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală și formală, a unui puternic sentiment de satisfacție și plăcere ; și dacă vom admite că acest obiect estetic, dincolo de o imprecisă apreciere afectivă, este, în plus, susceptibil să i se atribuie o semnificație precisă pentru existență, adică o valoare, în care să se obiectiveze intenționalitatea conștiinței [3], atunci este evident că devine posibilă

§ 1. [1] Tocmai la această prezență sensibilă a respectivului obiect se referă și termenul de Estetică, întrodus pentru prima oară de A. G. BAUMGARTEN, „Aesthetica", 2 vol., Frankfurt, 1750—1758.

[2] M. DUFRENNE, „Phénoménologie de l'expérience esthétique", vol. 1 : „L'objet esthétique", Paris, P.U.F., 1953, cap. VI : „L'être de l'objet esthétique", p. 258 și urm. E. MOUTSOPOULOS, „L'expérience esthétique : contemplation et experimentations", în „Revue de Synthèse", 1963, pp. 303—305.

[3] E. MOUTSOPOULOS, „Obiectivarea intenționalității conștiinței. Către o fenomenologie a valorilor", în „Analele științifice ale Facultății de Filosofie a Universității din Atena", 1957, pp. 461—528 și pp. 483—500. Numai prin referire la acel text, a cărui dezvoltare o constituie studiul de față, este posibil ca acesta din urmă să fie complet înțeles.

Scanned with CamScanner

construirea întregii axiologii a obiectului estetic, adică, pe de o parte a unui sistem de valori prin intermediul cărora conștiința să fie în stare să fundamenteze ca atare în chip mai complet orice obiecte estetice, în același timp, deci, și pe sine, ca o conștiință estetică, pe de altă parte a unei considerări filosofice, funcționînd la un al doilea nivel, a acestui sistem. În ambele cazuri, mijloacele prin care este determinată natura particulară a unui obiect estetic sînt categoriile estetice, luate, în primul caz, ca valori pure, iar în al doilea, ca relații conceptuale referitoare la acest obiect.

Această distincție, departe de a putea fi considerată arbitrară, se sprijină pe însăși evoluția istorică a semnificației mai generale a termenului de „categorie", ce a apărut, în sens filosofic, mai întîi la Aristotel ; el îi atribuie rangul de factor care poate fi recunoscut în toate obiectele, și trece în revistă în total zece categorii [4]. Foarte curînd, și anume sub influența doctrinei platonice despre genurile supreme [5], s-a depus un efort de condensare a celor zece categorii aristotelice în cinci [6], iar efortul acesta a îmbrăcat o formă finală în operele anumitor reprezentanți ai eclectismului mai nou, la care categoriile substanței, a formei, a relației, a spațiului și timpului sînt acceptate ca elemente componente ale

---

[4] Și anume : cantitatea, calitatea, față de ce, unde, cînd, poziția, a avea, a face, a suporta. Cf. *Topicele* ø, 103 b, unde termenul „substanță" este redat prin termenul „ce este".

[5] Este adevărat că încă PLATON, *Sofistul*, 254 b — 255 e, vorbește despre „genurile supreme" (ființă, repaus, mișcare, identitate, alteritate), desigur, într-un sens diferit, adică în sensul unor noțiuni mai generale, ontologic fundamentate. Cf. adoptarea, pe altă bază, a genurilor platonice de către PLOTIN, *Enneade*, VI, I, 25.

[6] Îndeosebi de către comentatorii timpurii ai lui Aristotel care i-au influențat în continuare și pe filosofii arabi. Cf. AL — KINDI „De quinque essentiis", în ed. A. Nagy : „Die philosophischen Abh. des J. ben Al — Kindi" (Beitr. zur Gesch. der Philos. des Mittelalters), Münster, 1897, unde *mișcarea* înlocuiește *relația*.

Scanned with CamScanner

fiinţei [7], fără de care orice prezenţă ontică este imposibilă în sine şi de neconceput.

Aşa cum, însă, a observat încă A. Cournot, „dispoziţia categoriilor aristotelice este conformă spiritului limbilor şi a ceea ce s-ar putea numi dispoziţia categoriilor gramaticale ; de unde rezultă o adevărată contradicţie între condiţiile structurale ale organului gîndirii şi natura obiectului gîndit“ [8]. Acest dezavantaj, firește, se extinde asupra logicii aristotelice însăşi, ce este legată în chip indisolubil de limbajul oral, neglijînd astfel caracterul de scop în sine al demersului intelectiv [9].

§ 2. Dezavantajul respectiv s-a făcut curînd remarcat, însă Kant a fost cu siguranţă cel dintîi care a trecut la depăşirea terminologiei aristotelice, prin atribuirea unui nou înţeles cuvîntului „categorie“, adică semnificaţia de concept mai general şi fundamental al gîndirii ce nu trimite la vreun alt concept [1] ; el a distins un sistem de douăsprezece categorii formînd patru clase, iar acesta, împreună cu formele generale *a priori* ale sensibilităţii, constituie cadrul funcţional al oricărei exercitări a intelectului. Acest sistem categorial prezintă avantajul de a cuprinde concepte şi clase generale (cantitatea, calitatea,

---

[7] P. VRAILAS-ARMENIS, „Eseu despre noţiunile şi principiile prime“, în „P. Vrailas-Armenis, Opere filosofice“ (ed. E. Moutsopoulos — A. Dodos), vol. 1, Salonic, 1969, p. 27. K. LOGOTHETOS, „Sistemul filosofic al lui P. Vrailas-Armenis“, în revista „Xenofanis“, 1905, p. 12, şi E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau chez P. Vrailas-Armenis“, Aix-en-Provence, Ophrys, 1960, p. 19.

[8] A. COURNOT, „Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères des données de la science philosophique“, Paris, 1851, ed. III, p. 256.

[9] E. MOUTSOPOULOS, „Raţiune şi eroare“, Atena, 1961, p. 4. H. DELACROIX, „Le langage et la pensée“, Paris, 1954, ed. II, p. 605 : „Condiţiile vorbirii impun oricărei limbi un minim de logică, precum şi folosirea anumitor categorii gramaticale. E adevărat că, dincolo de acest minim, categoriile gramaticale şi cele logice încetează să mai fie echivalente“.

§ 2. [1] E. KANT, *Critica Raţiunii Pure*, § 9, 97.

Scanned with CamScanner

relația, modalitatea), întemeiate direct pe însăși natura intelectului, și nu prin intermediul valorizării limbajului, ce exprimă intelectul în chip imperfect.

În general, în filozofia post-kantiană, categoriile sînt înțelese ca noțiuni mai cuprinzătoare [2], sub care se efectuează taxinomia atît a ideilor, cît și a fenomenelor. Pentru E. Boutroux, „ceea ce numim categorii ale intelectului nu este decît ansamblul deprinderilor pe care spiritul le-a căpătat în decursul exercitării sale în scopul însușirii fenomenelor. Spiritul adaptează aceste deprinderi țelurilor sale, și în același timp se adaptează la natura lor" [3].

Dealtfel, putem repeta în general ceea ce am spus altădată, adică faptul că, după opinia noastră, categoriile intelectului nu sînt decît agenți prin care se exprimă, concretizată, intenționalitatea conștiinței [4], și aceasta, la nivelul cunoașterii, dar și, prin extensie, la nivel etic, practic sau estetic. Definițiile de mai sus sînt necesare în scopul de a se defrișa din punct de vedere metodologic terenul pe care va fi în continuare întreprinsă o cercetare atît a aspectului istoric, cît și a celui axiologic, al problemei categoriilor estetice, în conexiune și cu o interpretare filosofică a artei, ca activitate creatoare a conștiinței, și aceasta, înainte de a trece în concluzie, la valorizarea faptului estetic însuși, sub un unghi în același timp subiectiv și obiectiv.

Categoriile estetice prezintă într-adevăr o particularitate datorată naturii lor duale, natură ce se manifestă prin apariția lor în conștiință, cu dispoziții rațională și,

---

[2] Pentru Ch. RENOUVIER, „Essais de critique générale, I : Analyse générale de la connaissance", Paris, ed. II, 1875, categoriile sînt înseși legile cunoașterii.

[3] E. BOUTROUX, „Science et religion", p. 348.

[4] E. MOUTSOPOULOS, „Categorii temporale și categorii «Kairice»", în „An. Șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena" 1962, pp. 412—436, și „Langage et catégories spatiales", în „Actes du XIII-e Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française", Geneva, 1966, pp. 78—81.

Scanned with CamScanner

simultan, afective, dar și prin faptul că există conținute în chiar obiectul estetic, în calitate de caractere particulare ale acestuia, ce îi conferă esteticitate. Mai mult, particularitatea categoriilor estetice constă în antinomia existentă între amploarea lor foarte generală și numărul lor nedeterminat.

Într-adevăr, oricare obiect estetic, prin faptul unicității sale, ar fi îndreptățit să fie caracterizat printr-o categorie anumită. Antinomia de mai sus va fi supusă în mod necesar unei limitări, dat fiind faptul că, deși nedeterminate ca număr, categoriile estetice nu sînt și infinite. În consecință, fiecare dintre ele va putea să caracterizeze, aproximativ, mai multe obiecte estetice, omogene ca inspirație ori înfățișare formală.

§ 3. Din perspectiva echivalenței unicității unui obiect estetic cu posibilitățile lexicale de determinare și interpretare a acestuia, se poate susține că orice adjectiv poate folosi la numirea unei categorii estetice, presupunînd că aceasta va caracteriza un obiect estetic [1]. În fața acestui număr nedeterminat de categorii estetice, apare primejdia unei totale fărîmițări a nuanțelor estetice categoriale, precum și a adjectivizării, adică a descategorizării acestora. Desigur, această primejdie a fost curînd înlăturată, mulțumită distingerii unui număr anumit, în fiecare situație, de categorii estetice, considerate, asemeni obiectelor estetice pe care le caracterizau, ca fundamentale, fără ca aceasta să însemne că ele sînt singurele posibile. Pur și simplu au fost distinse și izolate ca exprimînd

---

§ 3. [1] Să amintim ca un exmplu, existența a mai mult de două sute de adjective de care dispune limba franceză pentru caracterizarea gustului unui vin, fără să mai ținem seama de acele *appelations* speciale, desigur, ale unui obiect de desfătare, dacă nu pur estetică, cel puțin nu cu totul non-estetică. Ch. LALO, „Formes de l'art, formes de l'esprit", în „Journal de Psychologie", 1951, și J. SEGOND, „Traité d'Esthétique", Paris, Aubier, 1947, p. 67 și urm.

Scanned with CamScanner

în chip mai desăvîrșit cîte un gen, din șirul finit de genuri estetice pe care se întemeia respectivul sistem [2].

De la Platon, principală, dacă nu și unică, este considerată categoria *frumosului* [3], în opoziție cu aceea a *dulcelui* și a *plăcutului* [4]. Kant, doar, a valorificat doctrina despre sublim a lui pseudo-Longin [5] și teoria cu tendințe preromantice a lui Burke [6], construind un sistem polar de opoziții estetice, bazate pe antiteza categorială între frumos și sublim [7]. În felul acesta se exprimă un oarecare refuz din partea cercetării estetice de a închide arta înăuntrul unicei categorii a frumosului. Chiar din acel moment, numărul categoriilor estetice începe să crească, prin adăugarea de noi categorii, la cele două anterioare,

---

[2] Astfel în muzica indiană se disting numeroase genuri sau râgas, cum se întîmplă și în muzica arabă *(maqam)*. Același lucru se poate spune și despre muzica vechilor greci (ethos al armoniilor). R. P. WINNINGTON-INGRAM, „Mode in Ancient Greek Music", Cambridge, Univ. Press, 1936. O. J. GOMBOSI, „Tonartem und Stimmungen der antiken Musik", Copenhaga, Munksgaard, 1939. E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", Paris, P.U.F., 1959, pp. 67—73. Același lucru, cel puțin într-o oarecare măsură și despre muzica bizantină. E. MOUTSOPOULOS, „Arts libéraux et philosophie a Byzance, II : «Ethos» et «universaux» dans la tradition musicale byzantine", în „Actes du IV-e Congrès International de Philosophie Médiévale", Montreal, 1967, pp. 79—88, de asemeni p. 83 și urm. E. WERNER, „The Sacred Bridge", Londra, Dobson, 1959, p. 373 și urm.

[3] PLATON, *Philebos*, 51 b ; σχημάτων κάλλος.

[4] PLATON, *Nippias Minor*, 298 a : τὸ καλὸν ἐπὶ τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ; DEMOCRIT, (Diels-Kranz, „Vors." 55, B 4 și 113) : τέρψις γὰρ καὶ ἀτερπίη οὖρος P.M. SCHUHL, „Platon et l'art de son temps (arts plastiques)", Paris, Alcan, 1933, p. 44.

[5] *Despre sublim*, ed. I, Basel, 1554, Veneția, 1555 ; B. WEINBERG. „Translation and Comment. of Longins' «On the Sublime», to 1600, a Bibliography", în „Modern Philol.", vol. 47, 1950, pp.145—151.

[6] E.BURKE, „A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful", Londra, 1756.

[7] E. KANT, „Kritik der Urteilskraft", § 26 și urm. ; E. MOUTSOPOULOS, „Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne", Aix-en-Provence, Ophrys, 1964, p. 79 și urm. Cf. mai jos, § 12.

Scanned with CamScanner

ca, de pildă, la Schopenhauer, aceea de *hübsch*, şi aşa mai departe [8].

S-ar cuveni chiar a se accentua faptul că în continuare apare tendinţa către reunirea în scheme a categoriilor, într-un număr mai întotdeauna legat de intenţii formaliste ori simbolice, sau reuniuni de trei, şapte sau chiar zece termeni, în paralel cu o tendinţă spre construirea de sisteme categoriale monumentale, ce corespundeau, poate, ca atare, unor cerinţe estetice, nu însă şi realităţii estetice obiective. Bunăoară, sistemul propus de Lalo leagă între ele nouă categorii fundamentale, formînd trei grupuri categoriale parţiale, cu un conţinut etic evident. Astfel, se presupune că de la frumos urcăm la sublim, spre a coborî în continuare la spiritual; de la măreţ ne deplasăm la tragic şi comic; de la graţios, la dramatic şi la hazliu. Cel dintîi grup, acela al categoriilor estetice pozitive, apare ca antrenînd conceptul de posesie actuală; al doilea, al categoriilor superlative, pe acela de aspiraţie optativă; al treilea, al categoriilor descendente, conceptul pierderii [9].

O reală dificultate este conţinută în chiar modul în care, în sisteme închise ca cel de mai sus, ar fi posibilă includerea de categorii ce nu se cuprindeau la început într-însele. Date fiind aceste premise, nu este de exemplu uşor să se includă în schema anterioară categorii ca idilicul, poeticul, pateticul, satiricul sau caricaturalul.

§ 4. Este firesc ca o estetică liberală sau deschisă [1] să tindă spre adoptarea de sisteme ale categoriilor estetice desprinse de orice exigenţă de ierarhizare. Desigur,

---

[8] *Hübsch (joli).* E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinţei ca temelie a Esteticii şi sistemul lui Schopenhauer", Atena, 1958, p. 45. Cf. mai jos, § 13.

[9] Ch. LALO, „Introduction à l'Esthétique", Paris, A. Collin, 1912, şi „Notions d'Esthétique", Paris, Alcan, 1927.

§ 4. [1] E. MOUTSOPOULOS, „Intégration du classique dans une esthétique libérale", în „Actes du IV-e Congrès International d'Esthétique", Atena, 1960, pp. 104—106; G. SACHS, „The Commonwealth of Art. Lecture in the Whittal Pavilion of the Library of Congress, April 22, 1949", Washington, 1950.

Scanned with CamScanner

aici se pune problema dialecticii între tendința către fărîmițare a valorilor estetice și nevoia stăvilirii acestei fărîmițări. Oricum, criteriul, în cazul de față, nu poate fi decît distincția severă între categoriile autentic estetice și categoriile nonestetice; acesta permite reunirea de categorii independente între ele, adică nesupuse unei ierarhizări, așa cum se întîmplă, bunăoară, în sistemul compus din douăzeci și patru de categorii, al lui Etienne Souriau [2], unde valorile estetice sînt aranjate ciclic, dar, cu toate acestea, sînt supuse, dacă nu unei ierarhizări, cel puțin unei polarizări, în baza a două dintre ele, aceea a frumosului și aceea a grotescului [3]. Conform dispoziției anterioare a roții valorilor estetice, rezultă două tabele de date categoriale, dintre care unul reprezintă degradarea frumosului către grotesc, iar celălalt, înălțarea acestuia din urmă către primul [4].

Firește, numărul acestor categorii este conceput pur și simplu ca fiind ilustrativ, iar trecerea de la un pol la celălalt ar fi putut fi și mai lină, dacă la cele douăzeci și patru de categorii ale lui Souriau s-ar adăuga și altele, la infinit. Prin urmare, această dispoziție ciclică a categoriilor estetice nu le protejează nici de polarizare, nici de fărîmițare, deși, desigur, răspunde respectivelor exigențe ale unei estetici deschise, așa cum am descris-o mai sus. Problema se pune, credem, tocmai datorită faptului că se pretinde un criteriu estetic, de obicei, în direcția calității a esenței obiectelor și emoțiilor estetice, nu însă și în direcția, dacă nu a cantității, cel puțin în aceea a intensității și a purității ambelor; astfel se lărgește

---

[2] Corifeul esteticienilor francezi a expus aceasta într-o serie de conferințe, prin anul 1955. Un rezumat al acestora s-a publicat poligrafiat, „Les catégories esthétiques", Paris, C.D.U., 1961.

[3] Această categorie estetică a fost legiferată îndeosebi de literatura romantică, opunînd-o sublimului. V. HUGO, „Préface de Cromwell" (1827), editată de Maurice Souriau, Paris, 1897.

[4] Astfel: *Frumos*, nobil, măreț, sublim, patetic, liric, eroic, tragic, înflăcărat, dramatic, melodramatic, caricatural, *grotesc*, satiric, ironic, comic, vesel, *fantasque*, pitoresc, *joli*, grațios, poetic, elegiac, *frumos*.

Scanned with CamScanner

domeniul esteticului, fără ca, în acelaşi timp, să se concretizeze noţiunea autenticităţii estetice [5].

Prin soluţia pe care noi o propunem se reuşeşte salvgardarea, în primul rînd, a caracterului deschis al oricărei valorizări estetice ; în al doilea rînd, a caracterului primordial, pentru universul esteticii, al frumosului, fără ca, totodată, să se impună vreo exigenţă de ierarhizare ; şi în al treilea rînd, a condiţiei purităţii, autenticităţii estetice, aşa cum o înţelegem mai sus.

Soluţiile acestei probleme, propuse pînă acum, pot avea două justificări : pe de o parte faptul că, în conformitate cu exemplul oferit de Kant [6], categoriile estetice au fost opuse una celeilalte, şi în special frumosului ; şi pe de altă parte, faptul că, de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, a devenit evident, în domeniul esteticii, efortul ca aceasta să înceteze a fi considerată ştiinţa despre frumos, aşa cum încă o dorea Lévêque [7], şi să i se determine alte criterii de bază, precum acela al creaţiei de artă, fiind numită ştiinţă a artei.

Această definiţie este însă prea restrînsă, căci toate categoriile estetice privesc atît arta, cît şi natura. Apusul de soare deasupra mării liniştite, o formă vitală frumoasă sau o mişcare graţioasă etc. sînt, incontestabil, obiecte estetice. Încă Tolstoi [8] s-a străduit să conteste ponderea esteticii considerate ca ştiinţă aflată pe un teren exclusiv artistic, susţinînd că ţelul artei este acela de a exprima o societate. Desigur, astăzi estetica este fundamentată mai ales ca ştiinţă a artei, sau ca o contemplare a naturii frumoase, adică diferit de cum era întemeiată în secolul al XVIII-lea. Oricum, nu se consideră

---

[5] E. MOUTSOPOULOS, „Le presque-beau", în „Revue d'Esthétique", vol. 17, 1964, pp. 40—45, „Vers un élargissement du concept de vérité : le presque-vrai", în „Annales de la Fac. des Lettres et Sc. Hum. d'Aix", vol. 40, 1966, pp. 189—196.

[6] „Kritik der Urteilskraft", loc. cit.

[7] Ch. LÉVÊQUE, „La science du beau étudiée dans ses applications et dans son histoire", Paris, A. Durand, 1860, 5 vol ; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 33 şi pp. 52—55.

[8] *Ce este arta ?* 1898.

Scanned with CamScanner

nedemn să se refere la natură. Există numai, în cazul de față, o diferență de unghi de vedere. Dealtfel, ceea ce contează înainte de toate pentru estetica contemporană, este să determine în ce măsură un obiect estetic, și în special un obiect artistic finit a reușit sau nu să-și justifice existența.

Prin urmare, categoria estetică fundamentală apare aceea a judecării respectivului obiect ca izbutit sau neizbutit, ca justificat ori nejustificat. Numai în acest sens particularitatea obiectelor estetice, considerate și ca exprimînd reacții de plăcere sau de neplăcere ale conștiinței în prezența unor obiecte estetice, se justifică la rîndul ei. Iritare produce îndeosebi contemplarea unei opere de artă nereușite ; admirație, însă, un obiect estetic natural sau artistic [9]. Din cele de mai sus se poate conchide că în mod greșit categoriile estetice sînt ierarhizate avînd frumosul drept normă, sau chiar îi sînt opuse.

Mai corect ar fi să spunem că acestea se proiectează pe fondul categorial al frumuseții, care constituie și condiția oricărui obiect esteticește legitim, chiar și a aceluia în care sînt conținute și elemente de urîțenie, de ajuns ca acestea să se justifice din punct de vedere estetic. Semnificativă este în acest punct concepția de proveniență indiană și de prelucrare occidentală, potrivit căreia frumosul apare, am zice, „într-o optică de vîrtej", din amestecul celorlalte categorii estetice. Despre frumos nici nu este vorba în chip precis în gîndirea indiană, de unde rezultă că și această concepție este exagerată. Oricum însă, dovedește că orice agent estetic purtător de valoare se mișcă pe fondul frumosului [10].

---

[9] E. MOUTSOPOULOS, „Merveille et émerveillement", în „Revue Philosophique", vol. 94, 1966, pp. 25—30 ; E. SCHAUB-KOCH, „Sculptures de poissons d'Edouard-Marcel Sandoz", Lisabona, 1962, ed. II, 1964, p. 15 și urm.

[10] Despre gîndirea greacă de astăzi, care pînă în prezent s-a limitat doar la treceri în revistă schematice și tradiționale ale sistemelor categoriale, D. Z. ANDRIOPOULOS, „The Problem of Aesthetic Categories in Contemporary Greek Aesthetics", în „Neo-Hellenika", vol. I., Austin-Amsterdam, Hakkert, 1970, pp. 141—178.

Scanned with CamScanner

Categoriile *tradiționale*, pe care le vom examina la început, se referă, în special poate, la structura internă a formelor estetice, considerată sub aspect static, dinamic și energetic. Categoriile *determinative*, ce vor face apoi obiectul cercetării, se referă, în aceeași ordine de idei, la conținutul formelor estetice. Din multe puncte de vedere, nu sînt mai determinative decît categoriile tradiționale și nici decît cele finale, care vor fi examinate la sfîrșit. Cele mai multe sînt tradiționale sau istorice, prin aceea că se întîlnesc mai demult în vocabularul esteticii și al istoriei artei. Dacă le menționăm ca determinative, e pentru că, din punctul de vedere al nucleului obiectului estetic, apar ca fiind acele care, prin excelență, atribuie un ton omenesc obiectelor pe care le caracterizează. Categoriile *finale*, în care sînt incluse și cele istorice, privesc îndeosebi înfățișarea exterioară a obiectelor.

Există, prin urmare, o relație dialectică între diversele grupuri de categorii estetice, ce înaintează, cum am expus în lucrarea de față, dinăuntru în afară, de la centru către circumferință, fără ca acest aranjament să aibă vreo aparență de dispunere axiologică a categoriilor una față de cealaltă, așa cum am subliniat în repetate rînduri. Discuția de mai sus servește ca program al prezentei cercetări.

Scanned with CamScanner

CAPITOLUL I

CATEGORIILE TRADIȚIONALE

§ 5. Dintotdeauna s-a încercat să se fundamenteze pe fondul categorial al frumuseții atît activitatea estetică creatoare cît și judecata de valoare asupra esteticității naturii și artei. Prin urmare, nu este cu putință să acceptăm că, istoricește cel puțin, categoria estetică a frumosului ocupă un loc de o însemnătate întrucîtva sporită în domeniul reflecției estetice. Definițiile ce s-au dat frumosului, de-a lungul vremii, sînt departe de a fi întrutotul de acord unele cu altele. În istoria esteticii, frumosul a ajuns pe culmea scării axiologice pentru Ch. Lévêque [1], care a încercat să facă din cercetarea asupra acestuia obiect al unei științe, desigur, fără să țină seama de necesitatea, în această privință, a înlăturării celorlalte categorii estetice din domeniul descris astfel ca domeniu în care avea să se miște reflecția estetică.

Dar chiar și noțiunii de frumos i s-au dat, așa cum am arătat de la început, mai multe definiții, dintre care multe apar contradictorii ; însă, mai degrabă decît să accentueze divergențele de păreri asupra respectivei probleme, ele ne conving de caracterul complex și multidimensional al acesteia, din punctul de vedere al bogăției categoriei însăși aflate în discuție. Nu vom insista într-o cercetare exhaustivă a opiniilor asupra frumosului, nici măcar cu referire la anumite momente oportune

§ 5. [1] Vezi mai sus, p. 27.

Scanned with CamScanner

din istoria conceptului [2], vom căuta însă anumite direcții în care s-a căutat să se găsească o soluție particulară a problemei.

Înainte de Platon, nu numai în istoria gîndirii Orientului [3], dar nici măcar în istoria gîndirii elene [4], nu este posibil a se menționa o concepție coerentă despre frumos. E adevărat, firește, că reușitele artistice ale oricărei epoci, de la cele mai îndepărtate pînă la a noastră, nu exprimă nimic altceva decît imaginea despre frumos a spiritelor ce se manifestă în ele. Însă aceasta nu-i de ajuns pentru a se considera, oricare ar fi stadiul de dezvoltare a artelor, o concepție teoretică precisă despre frumos, de vreme ce această concepție este incomprehensibilă dacă nu se leagă în mod clar de perspective strict filosofice. Astfel, pentru Platon frumosul este țelul spre care conduce calea erosului [5], sau, conform unei expresii a lui Ravaisson — care a fost înfățișată în mod eronat ca fiind de proveniență platonică, dar care este totuși de nuanță platonică — frumosul este strălucirea adevărului. N-ar mai fi aici nimic de obiectat decît că, în această problemă, Ravaisson se inspiră direct din tradiția eclectică [6]. În același mod, Sfîntul Augustin își reprezintă frumosul ca adevăr suprasenzorial.

Înrudirea, dacă nu coincidența frumosului cu adevărul, va constitui în Evul Mediu și în vremurile mai noi unul dintre cei doi poli între care vor evolua teoriile estetice, și anume, caracterizînd pe acelea dintre ele care se pot numi idealiste. Teoriile formaliste și cele obiectualiste

---

[2] Cf. mai sus, P. VRAILAS-ARMENIS, „Istoria și definiția conceptului de frumos", în revista „Pandora", vol. 17, 1866, pp. 433—441, vol. 18, 1867, p. 345 și urm., vol. 19, 1868, pp. 25—30; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", pp. 25—27.

[3] *Idem*, p. 28.

[4] P. M. SCHUHL, „Platon et l'art de son temps", p. 9 și urm.; E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", p. 279 și urm.

[5] PLATON, *Banchetul*, 206 c — 207 a.

[6] J. G. F. RAVAISSON, „La Vénus de Milo", Paris, 1862; V. COUSIN, „Du vrai, du beau, du bien", ed. II, Paris, 1854, p. 133 și urm.

Scanned with CamScanner

vor deriva din concepţia aristotelică, potrivit căreia „τὸ... καλὸν ἐν πλήθει μεγέθει τάζει", din care provin şi tezele de inspiraţie senzualistă despre unitatea în varietate, pînă cînd gîndirea romantică va călăuzi reflecţia estetică în alte direcţii, unele dintre ele aflîndu-se în legătură cu o tendinţă a paradoxului poetic.

Astfel, pentru Baudelaire frumosul este tocmai paradoxul [8], în timp ce pentru formalistul V. Hugo frumosul se identifică cu idealul. Această exagerare nu este decît dezvoltarea tezei eclectice potrivit căreia frumosul se referă la ceva desăvîrşit [9]. Pentru Eugène Delacroix frumosul este punctul de întîlnire a tuturor conjuncturilor [10], în vreme ce pentru Lamennais, care era în multe privinţe eclectic, frumosul e relaţionat cu adevărul şi cu iubirea de divin [11]. Mai aproape de noi, Paul Souriau consideră frumosul ca o desăvîrşire manifestă [12], iar Valéry îl corelează cu categoria de deznădăjduitor [13], închizînd astfel cercul definiţiilor paradoxale, a căror principală caracteristică este deplasarea conceptului de frumos către alte noţiuni, parţiale, estetice sau chiar anestetice.

În fine, ar trebui adăugate la definiţiile anterioare anumite eforturi ale unor gînditori mai vechi care căutau să adopte o poziţie relativistă, în problema respectivă. Astfel, Montaigne, bunăoară, consideră că obiectul frumosului este inexistent şi că se poate vorbi doar despre un frumos relativ [14], în timp ce Voltaire împinge teza relativistă la limită, împărtăşind un subiectivism tota-

---

[7] ARISTOTEL, *Metafizica*, M, 3, 1078 a 36.

[8] Ch. BAUDELAIRE, „Curiosités esthétiques", în „Oeuvres", ed. de Y. — G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1932.

[9] P. VRAILAS-ARMENIS, „Idealul", în revista „Pandora" vol. 7, 1856, pp. 361 şi 368, şi în „Studii filosofice", p. 136 şi urm.

[10] E. DELACROIX, „Journal", 14 febr., 1847.

[11] E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", pp. 51—52.

[12] P. Souriau, „La beauté rationnelle", Paris, Alcan, 1904.

[13] P. VALERY, „Variété", Paris, Gallimard, 1961.

[14] MONTAIGNE, „Essais", ed. La Pléiade, Paris, Gallimard, 1961.

Scanned with CamScanner

litar [15], și deci tratînd cu indiferență problema judecății dialectice sau antinomia între subiectivitatea acestei judecăți și pretenția sa de a deveni absolută ; această problemă avea să-l preocupe puțin mai tîrziu pe Kant [16]. Tendința contemporană spre o mai senină abordare a cercetării definitorii a frumosului este reprezentată, poate mai mult decît oricine altcineva, de Ch. Lalo [17].

§ 6. În realitate, definirea frumosului a constituit în trecut preocuparea cea mai de seamă a literaților și principalul obiect al demnității esteticii filosofice. După apariția și impunerea tezelor critice kantiene, această concepție a încetat, firește, să mai constituie obiectivul primordial al esteticienilor, de vreme ce fusese dovedită posibilitatea egală de discernere și a altor categorii, astfel încît, mai degrabă decît despre frumos, să fie vorba despre sisteme categoriale.

O asemenea strădanie de subordonare a principalelor categorii estetice examinate categoriei unice a frumosului, în corelație cu diferențialele ontologice, constituie și construcția sintetică a lui P. Vrailas-Armenis, care definește frumosul ca supraabundență de substanță ontică și raportează la acesta sublimul, considerat ca frumos asimetric ; grațiosul, ca o frumusețe de o voioasă dulceață ; dar chiar și ridicolul, considerat ca înjosire a frumosului, prin imperfecțiune [1].

Astăzi se întrevede o tendință generală către deplasarea diferențialelor estetice din regiunea abstractă a conceptului de frumos către regiunea concretă a realității artistice, considerată ca ipostază a oricărei estetici filosofice și ca fiind cea care impulsionează reflecția filosofică în jurul operei de artă, în calitatea acesteia de rezultat al unei activități instaurative. Chiar, după

---

[15] Articolul „Goût", în „Encyclopédie", *s.v.*, și în „Dictionnaire philosophique", *s.v.* : „Le beau pour le crapaud, c'est sa crapaude".

[16] „Kritik der Urteilskraft", § 39 și urm. Cf. „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764), la început.

[17] Ch. LALO, „Notions d'Esthétique". Cf. mai sus, § 3 și nota 9.

§6. [1] E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 139.

Scanned with CamScanner

Etienne Souriau [2], reprezentantul principal al acestei interpretări a artei, respectiva activitate instaurativă se îndreaptă spre un ţel întotdeauna neprevăzut.

Artistul urmăreşte şi trăieşte aventura operei sale, care adeseori scapă controlului său, în ce priveşte categoria ce va putea în cele din urmă să o coloreze. Astfel, o operă de artă este posibil să devină dramatică în loc de tragică ; în loc de comică, din nou dramatică [3], şi aşa mai departe, fără ca aceasta să arate că instaurarea artistică a eşuat cu totul. Unicul punct contestabil este acela referitor la deplasarea diferenţialei estetice la nivelul artei şi exclusiva limitare a acesteia la domeniul operei, înlăturîndu-se îndreptăţirea estetică a naturii. Desigur că astfel estetica se umanizează, însă omul, ca purtător al diferenţialelor estetice, este izolat şi scos din lumea în care se afla integrat.

În adevăr, cînd Et. Souriau defineşte frumosul ca o reuşită evidentă a artei într-un climat estetic de armonie, măsură, fericire şi iubire [4], îngrădeşte diferenţa la fel de evidentă a amplitudinii domeniului de aplicare, ce există între cele două laturi ale definiţiei, cîtă vreme a doua latură se aplică fără discuţie şi naturii, cu care conştiinţa estetică stabileşte o comunicare continuă şi în sine legitimă ; ignorînd această comunicare, cel dintîi membru al definiţiei se revelă astfel contradictoriu. Într-adevăr, cum este posibil ca iubirea, fericirea, măsura şi armonia să fie considerate numai caractere ale artei ? Frumosul este fără îndoială o categorie estetică ce depăşeşte planul creaţiei artistice, cum în mod corect a intuit gîndirea secolului al XVII-lea [5]. Dealtfel, în altă parte,

---

[2] „L'instauration philosophique", Paris, P.U.F., 1939, p. 25 şi urm.

[3] Pe bună dreptate s-a observat mai demult că structura comediilor lui Molière admite şi un deznodămînt dramatic.

[4] Et. SOURIAU, *Conferinţe*, II.

[5] R. ASSUNTO, „Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca", în „Stagioni e ragioni nell'estetica del settecento", Milano, Mursia, 1967, pp. 11—59.

Scanned with CamScanner

Souriau acceptă indirect acest adevăr, susținînd că putem încerca senzația de frumos chiar dacă nu ne aflăm în contact cu arta [6].

§ 7. Problema ridicată aici permite examinarea ei prin trei prisme diferite, ce conduc, fiecare, la altă soluție. Prima poziție constă în includerea naturii și a artei în calitate de domenii de egală manifestare a frumosului, care nu este legat cu necesitate în mod exclusiv de creația artistică.

Exprimarea platonică a acestei teze este încă și mai tranșantă. Ar fi cu putință să se susțină că pentru Platon, numai întîmplător frumosul există conținut în artă; este clasică, în privința aceasta, critica platonică împotriva artei și a artistului [1], care, însă, devine negativă doar în măsura în care creatorul și creația sa nu ascultă de exigențele naturii și de acelea consacrate de o îndelungată tradiție [2].

Potrivit celei de-a doua poziții, al cărei reprezentant cel mai de seamă a fost Croce [3], este cu totul absurd, și prin urmare inacceptabil, să se caute frumosul în afara limitelor artei. Orice impresie de frumos în contemplarea naturii este înșelătoare și mincinoasă, și se datorează tocmai posibilității creației umane de frumos prin intermediul artei. Dacă nu am fi putut crea frumosul, nu l-am fi deosebit nici în natura pe care noi o privim în calitate de creatori.

---

[6] „Revue Internationale de Philosophie", Bruxelles, ianuarie-mai 1955, număr dedicat frumosului. O poziție analoagă adoptă și ceilalți colaboratori ai numărului.

§ 7. [1] PLATON, *Republica*, I' 401 a-c, și I', 597 e și urm., 607 a și urm.

[2] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", p. 266 și urm., și „Despre criza ontologică a artei în *Sofistul* lui Platon", în revista „Athena", vol. 62, 1958, pp. 369—378. Cf. mai jos, § 37.

[3] B. CROCE, „L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia", Palermo, Sandrom, 1902. Cf. mai jos § 42 și nota 1. De asemenea J. LAMEERE, „L'esthétique de B. Croce", Paris, Vrin, 1938.

Scanned with CamScanner

Între aceste două poziţii extreme se mişcă diverse concepţii intermediare, a căror principală caracteristică e aceea că presupun o corespondenţă diferită, de fiecare dată, între artă şi natură. În particular, aceasta din urmă este concepută ca operă de artă, ce se consideră uneori că presupune existenţa unui creator, ba chiar a unui creator transcendent, conform concepţiei deiste. O asemenea ridicare a naturii la artă permite să se admită existenţa manifestărilor frumosului în amîndouă, întrucît, prin aceasta, natura este gîndită ca artă fundamentată pe mişcare, ca artă mistică. Acelaşi lucru se poate spune şi despre teoriile estetice panteiste, precum cea hegeliană [4].

La Leonardo da Vinci, teoria lui Croce se află răsturnată. Într-adevăr, după pătrunzătorul estetician al Renaşterii, natura, avînd o organizare şi o structură interioară matematică, este privită ca prototip al artei [5], aşa cum, dealtfel, devin, în modul cel mai evident, structura cristalină şi cochiliile [6]. Mai moderată rezultă teza lui Eugène Delacroix după care natura constituie un depozit de elemente din care creatorul selecţionează pe cele ce-i vor fi utile în creaţia sa, asemuind astfel natura unui mare dicţionar [7].

Examinarea paralelă a unor forme funcţionale subliniază şi prezenţa paralelă a frumosului în natură şi artă. Exact din aceste raţiuni, o pasăre şi un avion în zbor,

---

[4] P. VRAILAS-ARMENIS, „Istoria şi definiţia conceptului de frumos", II, loc cit.; Ch. LÉVÊQUE, *op. cit*; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", pp. 35—36.

[5] L. FERRI, „Leonardo da Vinci e la filosofia dell'arte", Florenţa, 1871; R. BAYER, „Traité d'Esthétique", Paris, A. Collin, 1956, p. 31; Max BENSE, „Die Mathematik in der Kunst", în „Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik", Hamburg, Classes-Goverts, 1959, vol. 2; A. A. CURCH, „On the Relation of Phyllotaxis to Mechanical Laws", Londra, Williams and Norgate, 1901.

[6] R. BAYER, „Traité d'Esthétique", p. 32; P. M. SCHUHL, „Imagination et science des cristaux ou platonisme en minéralogie", în „Journal de Pshychologie", 1949, pp. 230—233.

[7] Cf. citatul lui Ch. BAUDELAIRE, „Curiosités esthétiques", în „Oeuvres", vol. 2, pp. 230—233.

Scanned with CamScanner

un pește și un submarin în scufundare satisfac esteticește, dacă le judecăm după adecvarea formei lor la un scop [8]; este vorba de o adecvare funcțională, ce nu se încadrează în complexul respectivelor obiecții kantiene [9]. Aceasta ne permite, poate, să înțelegem în parte de ce definiția lui Souriau se referă la o reușită, de ce, adică, definiția aceasta dezvăluie poziția pragmatistă a acestui gînditor.

Desigur, adecvarea nu constituie, în general, o caracteristică estetică. Însă adecvarea funcțională, cît și nivelul satisfacerii acesteia, constituie indicii despre expresia realității structurale a unor forme estetice. O frumoasă siluetă cabalină este indiferent dacă o întîlnim în natură sau în artă. În ambele cazuri ea satisface estetic. Există dealtfel compoziții muzicale care sînt adevărate furtuni. În tot cazul, Souriau are dreptate să accentueze [10] că problema, altădată desperată, a abordării frumosului, este posibil ca astăzi să fie ușor și metodic soluționată prin raportare de fiecare dată la cîte o realitate estetică; și această raportare se sprijină pe o valorizare rațională a datelor reflecției estetice.

§ 8. Modul anterior de punere a problemei frumosului furnizează anumite indicații despre domeniul subiectiv, dar și despre cel obiectiv, în care vor trebui căutate caracteristicile sale fundamentale. Ceea ce nu înseamnă că interpretarea spre care sîntem astfel conduși ar fi scutită de dificultăți și probleme particulare. Definiția frumosului dată de Souriau nu privește frumosul ca atare, ci mai degrabă atmosfera spirituală în care acesta se manifestă, și care, în măsura în care definiția de mai sus nu este întrutotul de respins, în ciuda rezervelor deja expuse, este întocmai atmosfera creată de opere ce

---

[8] Aceste produse umane, în calitate de obiecte repetabile, pot fi considerate creații ale tehnicii, însă ca instaurații formale unice și irepetabile sînt comparabile cu operele de artă.

[9] F. KANT, „Kritik der Urteilskraft", § 75.

[10] *Conferințe*, II.

Scanned with CamScanner

exprimă, conform clasicei distincții nietzscheene [1], o elevație estetică mai degrabă apolinică, decît dionisiacă. În cazul de față, elementul preexistent este acela al ordinii, așa cum subliniază și definiția aristotelică la care ne-am referit mai înainte. Ordinea integrează liniștita îmblînzire a dificultăților structurale ale operei de artă, dar și neclintita pace a unei structuri naturale, adică, mai mult un caracter static decît un dinamism, ce ar fi mai evident în structuri de tip dionisiac, unde stăpînește elementul nesiguranței, neliniștii, căutării unei perfecțiuni inaccesibile.

Neatingerea perfecțiunii caracterizează, desigur, și opera fundamental nereușită. Totuși, diferența dintre cele două cazuri în această privință constă în aceea că opera de tip dionisiac înfățișează perfecțiunea inaccesibilă ca structură dominantă impusă în chip conștient de către creator, în vreme ce în opera nereușită aceasta este o consecință fatală a neîndemînării creatoare. Iar opera de tip dionisiac prezintă exigențe de frumusețe, însă o frumusețe disimulată sub vălul dinamismului. Poate că nicăieri maxima lui Heraclit „ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων“ [2] nu-și găsește mai multă îndreptățire decît în aceasta. De aceea, și distincția operată de Souriau nu poate avea valoare în privința naturii, decît doar dacă înlocuim termenul de „dionisiac“ cu acela de „dinamic“.

În afara ordinii și armoniei există, între forțele ce alcătuiesc frumusețea unui obiect estetic, și aceea a intenționalității, considerată de o conștiință estetică. Însăși corespondența sau acordul sînt cele ce creează premisele valorizării de către conștiință a acestui obiect. Același lucru este valabil și pentru celelalte categorii estetice, îndeosebi însă pentru categoria frumosului, care constituie, așa cum s-a arătat, fondul pe care acestea se pro-

---

§ 8. [1] F. NIETZSCHE, „Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus“ (1872), în „Werke“, ed. A. Kröner (19 vol.), Leipzig, vol. 1, 1923, § 1 și urm. Cf. mai jos, § 23 și nota 2.

[2] HERACLIT, fragm. B. 54 (Diels-Kranz, ed. 11). Cf. și opinia lui J. KEPLER, în R. BAYER, *op. cit.*

Scanned with CamScanner

iectează. Desfătarea estetică apare atunci cînd și în măsura în care obiectul contemplării estetice îndeplinește exigențele așteptării noastre [3]. O Fecioară de Rafael, o sonată de Haydn sau un nud de Maillol sînt opere exemplare pentru această relație.

În aceste condiții, însă, este posibil să se acorde concepției deschise și dinamice despre frumos o importanță minoră față de preocuparea de a examina frumosul în geneza sa. „O teorie a cunoștinței ce ar respinge desăvîrșirea, scrie în această privință R. Bayer, ne-ar conduce spre experiența frumosului și ar substitui categoriilor activitatea plăsmuitoare a spiritului.“ [4] Această creativitate nu înlătură, firește, prezența categoriilor estetice în conștiință, ca receptori potențiali ai structurilor estetice formale, însă accentuează analitic opinia epigramatic exprimată a aceluiași autor, potrivit căreia „frumosul rămîne de înfăptuit“ [5], și care trădează posibilitatea trăirii de către conștiință a frumosului, în geneza sa.

Criteriile de echilibru, armonie, ordine sau analogie, vizează în mare măsură scheme conceptuale cristalizate, incapabile, ca atare, să mai satisfacă un efort de valorizare a frumosului, considerat ca țel al intenționalității conștiinței și ca proiecție iradiantă și în același timp trăită. Categoria frumosului devine o categorie „oportună“ („kairică“) prin excelență, întrucît subliniază punctul optim al obiectului caracterizat [6].

§ 9. Categoria frumosului presupune și atrage după sine, prin ea însăși, categoria non-frumosului, adică a *urîtului*, ce constituie opusul ei natural, și care este necesară pentru ca conștiința estetică să poată întreprinde valorizarea negativă a obiectului. Desigur, este posibil de asemenea să te sprijini în această privință pe exigența distingerii gradelor cu care obiectul estetic se depărtează

---

[3] E. MOUTSOPOULOS, „Le presque-beau“, loc. cit.
[4] R. BAYER, *op. cit.*, p. 48.
[5] *Idem*, „Le beau est a faire“.
[6] E. MOUTSOPOULOS, „Categorii temporale și «kairice»“, loc cit., p. 422 și urm.

Scanned with CamScanner

de frumos [1]. Însă în acest caz conștiința îi refuză doar parțial, obiectului respectiv, caracteristica frumosului; în particular, îi refuză identificarea totală cu frumosul, fără însă a refuza și caracterul total anestetic al acestuia.

Dimpotrivă, urîtul apare de la prima vedere fără legătură cu considerarea unui obiect oarecare ca estetic. Devine însă indirect categorie estetică, cel puțin în măsura în care conștiința estetică se referă la ea, în scopul de a exclude din lumea realităților estetice un anumit obiect. Desigur, acest obiect n-ar fi trebuit valorizat esteticește, dacă, dintru început și date fiind anumite premise, n-ar fi fost posibil să fie oferit unei judecăți de valoare estetice. Categoria urîtului servește pur și simplu drept termen negativ de raportare, drept *alter* [2], pe cînd frumosul rămîne din nou o condiție ce așteaptă împlinirea, neefectuată, a unei intenționalități a conștiinței care nu-și găsește corespondență obiectivă. De aici și faptul că urîțenia produce o impresie estetică, care, după cît este de intensă, se opune brutal impresiei pe care ar putea-o crea un obiect estetic frumos, deoarece împiedică o întregire armonioasă.

Prezența urîtului înseamnă pur și simplu absența structurii armonioase a obiectului, Chiar etimologia termenului grecesc *aschemia* (urîțenie, lipsă de formă) conduce de-a dreptul la pătrunderea aparenței obiectului contemplat, ce constă în oportunitatea *(kairia)* fie a „schemei", a formei, fie a organizării structurale. Aceeași observație este valabilă, prin extindere, și în ceea ce privește frumosul, ori de cîte ori se depune un efort de accentuare a caracterului său oportun.

În aceste condiții, se poate spune că, la nivelul utilității, prin prezența sa, urîtul indică pe de-o parte absența frumosului, atunci cînd devine numai el obiect al con-

---

§ 9. [1] E. MOUTSOPOULOS, „Le presque-beau", loc. cit.
[2] R. POLIN, „Du laid, du mal, du faux", Paris, P.U.F., 1948, p. 3.

științei [3], iar pe de altă parte, cînd există în obiectul estetic în paralel cu frumosul, pune în relief prezența acestuia din urmă. Această dublă funcționare a urîtului precizează și valoarea sa pentru conștiința estetică.

§ 10. Categoria urîtului se include în triada de bază a categoriilor negative, pe care R. Polin [1] o opune triadei de bază a categoriilor pozitive, pusă în evidență de V. Cousin [2], ca reprezentînd continuitatea istorică între domeniile ontologiei, logicii, esteticii și eticii. Este adevărat că V. Cousin caută să ipostazieze categoriile la care reflecția sa se referă. Analog efortului lui Cousin, cu alte cuvinte contrapunctic, ar fi și acela al lui Polin, dacă ultimul nu ar fi înaintat dincolo de fundamentarea ipostazială a categoriilor negative la care se referă, pînă la a recunoaște acestora un caracter oarecum subiectiv, și poate și unul relațional [3].

Oricum, în această privință trebuie examinată problema realității prezenței urîtului, în raport cu problema prezenței reale a frumuseții, problemă pe care n-a șovăit s-o ridice și s-o examineze Lydie Krestovsky [4]; ea distinge, între altele, și o voluptate provocată de urît, ce s-ar datora dorinței de dărîmare a idolilor consacrați și instaurării unei adevărate dialectici interne între cele două categorii de mai sus, categorii ce obiectivează o trecere de la pozitiv la negativ, și invers, a conștiinței

---

[3] În problema prezenței în conștiință a ceea ce este absent, cf. E. MOUTSOPOULOS, „Îmbătrînirea și problema categoriilor temporale", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", 1963, pp. 400—430, în special 400—409.

§ 10. [1] R. POLIN, *op. cit.*, în special pp. 9—35.

[2] V. COUSIN, *op. cit.*, p. 133 și urm.

[3] Despre negativitatea axiologică, cf. R. POLIN, *op. cit.*, p. 18. Despre critica făcută de noi poziției lui R. Polin în general, în domeniul interpretărilor axiologice, cf. E. MOUTSOPOULOS, „obiectivarea intenționalității conștiinței", loc. cit., în special pp. 486—504.

[4] L. KRESTOVSKY, „Le problème spirituel de la beauté et de la laideur", Paris, P.U.F., 1948.

Scanned with CamScanner

estetice, prin care se reflectă o mai generală oscilație de conștiință a existentului.

Această schemă de mișcare se întîmplă să se oglindească chiar în calea parcursă de creativitatea artistică: „Succesiunea perioadelor artistice ascultă de legi la fel de puternice ca și acelea care dirijează fluxul și refluxul valurilor mării. Paradoxul opozițiilor se dezvăluie la acei artiști de la care ne-am aștepta mai puțin [5]. Prin intermediul urîtului și a aurei întunecoase pe care o emană, și înainte ca aceasta să cadă asupra frumosului, pentru ca, prin opoziția astfel provocată, să pună în evidență impunerea, în esență, a ultimului, se accelerează procesul de purificare a vieții și a lumii, exprimate în special estetic [6].

Problema urîtului se leagă în multe privințe de problema răului și a prezenței sale în lume [7]. La nivel estetic însă, această legătură este mult mai slabă și nu presupune deloc respingerea critică a urîtului. Natura rămîne nepăsătoare față de existența urîteniei, căreia doar conștiința omului ce o observă îi atribuie calitatea răului; în adevăr, e posibil ca, pe bază biologică, așa cum se întîmplă de exemplu cu anumite insecte, ori anumite megaterii, urîtul să fie motivat și teleologic și funcțional, în condiții totuși aparte. La fel, arta aspiră adesea spre urît, în scopul ca, înfruntîndu-l, să depășească viziunea nereușitei.

Urmărirea urîtului în artă se datorează poate unei plăceri a *diformului*, ceea ce ar justifica o explicație a acestui fapt bazată pe ideea perversiunii, conducînd la sesizarea unei imoralități estetice. Dar aceasta nu este de ajuns ca să justifice perseverența conștientă a artistului în căutarea diformității. Mai corectă ar fi poate explicarea fenomenului prin tendința de insurecție a conștiinței artistice împotriva valorilor stabilite, împre-

---

[5] *Idem*, p. 59. Cf. mai jos, § 43 și nota 7.

[6] L. KRESTOVSKY, *op. cit.*, p. 200.

[7] R. POLIN, *op. cit.*, p. 18 și urm. Pentru Vrailas, urîtul derivă din decăderea ființei. E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 134 și urm.

Scanned with CamScanner

ună cu voluptatea a ceea ce e interzis sau se află în afara regulilor și legilor [8], dar aceasta privește mai degrabă reacțiile superficiale și exterioare. Același lucru se poate spune și despre explicația ce raportează căutarea urîtului la aceea a neașteptatului, grație caracterului impresionant.

În fine explicația perseverenței în urît, prin ridicarea cercetării acestuia la nostalgia frumosului, adică prin considerarea urîțeniei ca un farmec datorat frumuseții, duce la considerarea unei legături abisale între creator, dar și între contemplator și o formă a frumosului încă nedezvăluită, și poate și a unei tendințe spre depășirea frumosului însuși, în calitate de categorie estetică, și anume în sensul *sublimului* [9]. Cum scrie în mod caracteristic L. Lavelle, urîtul se raportează la un frumos puternic, pe care îl neagă și pe care îl invocă în timp ce îl distruge [10].

§ 11. Ultima categorie este valorizată, într-adevăr, atît de esteticienii romantici [1], sau de precursorii acestora [2], cît și de unii esteticieni contemporani, între care și Souriau [3], în calitate de termen comun de raportare și de caracteristică unificatoare a acestora. Aceasta încearcă Souriau să explice, susținînd, în ultimă instanță, că toate categoriile estetice constituie căi de acces spre

---

[8] E. MOUTSOPOULOS, „Voluptățile. Cercetare fenomenologică a cîtorva stări de conștiință privilegiate, în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Salonic", vol. 10, pp. 1—104, în special p. 86. Cf. mai jos, § 36—38.

[9] L. KRESTOVSKY, *op. cit.*, p. 68 și urm. Despre relația dintre urît și fantastic, cf. V. FELDMANN, „Les structures formelles de la laideur et le problème du fantastique", „Journal de Psychologie", vol. 35, 1938, pp. 197—209. Cf. mai jos, § 25 și nota 10.

[10] L. LAVELLE, „Traité des valeurs", vol. 2, „Le système des différentes valeurs", Paris, P.U.F., 1955, cap. „Les catégories esthétiques", p. 33.

§ 11. [1] Cf. mai jos, § 12.

[2] Cf. mai jos, § 12 și nota 6.

[3] *Conferințe*, XIII.

Scanned with CamScanner

sublimul estetic şi că numai în măsura în care se apropie de acesta capătă autenticitate [4]. În această privinţă, însă, problema este dublă. În tot cazul, considerăm că s-a demonstrat îndeajuns în cele de mai sus că doar categoria frumosului poate fi considerată o asemenea măsură comună, afară de eventualitatea unei concepţii dialectice în materie ce ar valoriza aceste două categorii în calitate de categorii supreme, caz în care ar trebui căutată soluţia problemei într-o organizare categorială bipolară, de tip kantian.

Desigur, orice estetică liberală cu greu ar putea accepta o asemenea bipolaritate. Cel puţin în cazul aici examinat trebuie să se aibă în vedere nu numai concepţia afirmativă despre subordonarea organizatorică a tuturor categoriilor estetice faţă de frumos, sau, mai precis, despre proiectarea lor pe fondul frumuseţii [5], ci şi cea negativă, potrivit căreia autenticitatea nu poate fi dobîndită prin atingerea unui anume grad de sublim, adică la scara valorilor cantitative. Nu este acceptabilă determinarea calităţii de către cantitate. De aici şi imposibilitatea de a se susţine teza poziţiei privilegiate a sublimului.

Dacă este vorba a se recunoaşte predominarea într-un obiect estetic a unui factor ontologic, sau fie chiar existenţial, atunci acesta ar fi nu categoria sublimului, ci aceea a frumosului [6], şi aceasta, desigur, nu pentru că ar exista între cele două categorii o diferenţă ierarhică oarecare, ci pentru că, aşa acum am şi spus-o, acestea prezintă fiecare o amplitudine de aplicare specifică.

Conceptul de sublim, aşa cum îl precizează scrierea lui pseudo-Longin [7], conţine semnificaţia superiorităţii faţă de comun şi obişnuit. Poziţia de ansamblu a autorului

---

[4] *Ibidem.*
[5] Cf. mai sus, § 4, la sfîrşit.
[6] Cf. mai sus, § 6.
[7] Cf. mai sus, § 3 şi nota 5.

Scanned with CamScanner

atinge problema pe latura criticii retorice, și mai general, a celei gramaticale, lăsînd neexaminat aspectul său curat estetic. S-a stabilit astăzi că tranziția de la o abordare la cealaltă s-a înfăptuit în secolul al XVIII-lea [8].

Dar trecerea despre care vorbim nu atrage cîtuși de puțin răsturnarea poziției fundamentale din *Despre sublim*, referitor la semnificația respectivei categorii. Atmosfera de ansamblu a operei nu este fără legătură cu misticismul răspîndit de tezele reprezentanților școlii alexandrine, în special atunci cînd se referă la componentele iraționale ale măreției retorice, ca de pildă patosul cu care este construită toată teoria argumentului, a cărui expresie subiectivă neorganizată e considerată teroarea. Prin urmare, terifiantă pare a apărea acțiunea sublimului, care este, într-un anumit fel, fulgerător tocmai prin excesul conținut într-însul.

§ 12. Înainte însă ca fisiocrații englezi din secolul al XVIII-lea să recunoască o semnificație diferită de cea pînă atunci acceptată pentru conceptul de sublim, încă din secolul al XVII-lea, cînd scrierea lui pseudo-Longin a fost tradusă de Boileau [1] în franceză, noțiunea aceasta a preocupat spiritele, în special datorită elementului de iregularitate prin care zguduie concepția despre ordine, ca expresie a frumosului în artă, concepție legată de aceea asupra artei raționale [2], dar și de teoria asupra frumuseții din adevăr [3] a poetului [4].

---

[8] R. ASSUNTO, *op. cit.*

§ 12. [1] În 1674. Cf. „Neuf premières réflexions sur Longin", 1694, și „Trois dernières réflexions sur Longin", 1710.

[2] BOILEAU, „Art poétique", 1674, cap. I: „Aimez donc la raison".

[3] *Idem*, „Epîtres", IX: „Rien n'est beau que le vrai".

[4] Trad. *Despre sublim*, Préface: „Le sublime est une certaine force de discours propre à élever, et à ravir l'âme et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression".

Scanned with CamScanner

La fel, La Bruyère încearcă o anumită neliniște în fața sublimului [5], în timp ce Marmontel găsește că nu este întotdeauna imposibil ca acesta, după circumstanțe, să se concilieze sau nu cu ordinea și regula, deși ipostaza categorială a sublimului prezintă o oarecare instabilitate [6]. Pentru enciclopediști, în sfîrșit, precum Diderot, sublimul este neregulat, dar este avut în vedere din punct de vedere axiologic datorită acestei caracteristici [7].

Prin această eschivă sîntem conduși către opiniile școlii fisiocratice engleze, care, tocmai din rațiunile acestea, opune sublimul frumosului, și care nu e străină de geneza concepției kantiene analoage. Burke [8], pregătind opinia publică pentru primirea entuziastă a poemelor falsului Ossian [9], caracterizate printr-o întunecată și cețoasă măreție, relaționează sublimul cu o hipertensiune musculară și nervoasă, ce s-ar opune destinderii provocate de frumos. Frumosul, ca atare, este legat de eros și de pasiunile sociale, în timp ce sublimul se leagă de cele individuale și de spaimă. Același distinge o spaimă sacră, o plăcută înfricoșare datorată luptei instinctului de autoconservare cu înspăimîntătorul.

Semnificativă este părerea, conform căreia, pentru ca sublimul să fie resimțit de o persoană, este necesar ca ea să fi încetat a mai fi expusă primejdiei reprezentate de acesta. Kant va valorifica admirabil această lecție, la fel și pe aceea a lui Henry Home, unde, invers ca la

---

[5] LA BRUYÈRE, „Maximes", I : „Qu'est-ce que le sublime ?... tout genre d'écrire reçoit-il le sublime, ou s'il n'y a que les grands sujets qui en soient capables ?... ou plutôt le naturel et le délicat ne sont-ils pas le sublime des ouvrages dont ils font la perfection ? qu'est-ce que le sublime ? où entre le sublime ?"

[6] J. F. MARMONTEL, „Oeuvres", I, V, p. 188 : „En général le ridicule touche au sublime, et pour marcher sur la limite qui les sépare sans la passer jamais, il faut bien prendre garde à soi".

[7] DIDEROT, „Salon de 1767", în „Oeuvres", vol. 14, p. 498 : „sublime du technique... sublime de l'idéal".

[8] Cf. mai sus, § 3 și nota 6.

[9] Ediție alcătuită în 1760 de Macpherson, contrafăcută, cum s-a dovedit, prin publicarea, în 1807, a textului considerat autentic al legendarului bard scoțian din secolul al III-lea.

Scanned with CamScanner

Burke, sublimul se găsește exclusiv în mărime și în grandoare [10]. Așa cum am arătat în altă parte [11], opoziția între frumos și sublim existentă la Kant corespunde opoziției dintre intelect și fantezie. Din corespondența aceasta derivă și dimensiunile extraestetice ale sublimului kantian, cît și situarea manifestărilor acestuia atît în artă cît și în măreția naturii.

În direcția recunoașterii în sublim a unei disproporții și a unei iregularități înclină și idealismul romantic, reprezentat în acest domeniu în special de către Hegel [12], dar și de V. Hugo, care susține că la natura sublimului participă toate categoriile estetice, de îndată ce manifestările acestora ating limitele excesului; V. Hugo opune sublimul nu frumosului, ci grotescului — distinct totuși de urît [13] — care e înrudit cu sublimul prin excesiv și iregularitate. Schopenhauer ne oferă o descriere fenomenologică a sublimului prin ridicarea experienței acestuia la o specie de simpatie estetică [14], la fel ca la Jouffroy [15], simpatie ce se identifică, în sistemul bipolar al

---

[10] Elementul mărimii amintește de concepția aristotelică despre tragedie. Cf. *Poetica*, 5, 1449 b 25. Cf. mai jos, § 19.

[11] E. MOUTSOPOULOS, „Forme et subjectivité", p. 79 și urm.; Fr. SCHILLER, „Vom Erhabenen. Zur weitern Ausführung einiger kantischen Ideen", în „Neue Thalia", vol. 3, 1793, pp. 320—394, și vol. 4, pp. 52—73.

[12] În cadrul valorizării îndeosebi a artei simbolice (cf. mai jos, § 39). Cf. „Aesthetik", ed. de Hotho, 3 vol., 1835 (trad. fr. de Bénard, 5 vol., 1840—1851, și de S. Jankélévitch, 4 vol., Paris, Aubier, 1945. Selecție de Cl. Khodoss, Paris, P.U.F., 1954, p. 168 și urm.).

[13] Cf. mai sus, § 4 și nota 3. Urît este Caliban din *Furtuna* shakespeareană; grotesc, Herakles, din *Alcesta* lui Euripide. Sublimul și grotescul coexistă în figura lui Quasimodo, pentru V. Hugo, așa cum coexistă, după Alcibiade, în Socrate, în *Banchetul* lui Platon (215 a-b), unde această coexistență este comparată cu statuile de satiri ce închid într-însele alte statui, de zei.

[14] SCHOPENHAUER, „Die Welt als Wille und Vorstellung", I, III, § 37; E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinței", pp. 42—45, și „Elementul optimismului în filosofia lui Schopenhauer", în revista „Néa'Estia", vol. 68, 1960, pp. 1403—1404.

[15] S. J. JOUFFROY, „Cours d'Esthétique", ed. de Ph. Damiron, Paris, Hachette, 1845; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", pp. 50—51.

Scanned with CamScanner

voinței și reprezentării, cu eliberarea provizorie a conștiinței, concepută ca o conștiință estetică [16], din solul volitiv. Într-o accepție asemănătoare pare a considera sublimul și Stendhal, care îl socotește înrudit cu surîsul în fața fericirii [17].

Sublimul se relevă astfel ca o categorie a nemăsuratului, a nesupunerii la constrîngeri formale, a tensiunii conținute, și aflată în relație cu dispozițiile cele mai abisale ale conștiinței. Există un macrocosm și un microcosm al sublimului, echivalente fiecare cu impresia infinitului ce se află în noi. În plan estetic, această impresie ia formă prin negarea măsurii raționale și prin sesizarea și instaurarea de scheme estetice cu accent conceptual transcendent. Principalele note ale sublimului se dezvăluie ca negative și transcendentale, în sensul de mai sus, coincizînd cu originalul său caracter superlativ, ce concură la o comunicare secretă a conștiințelor estetice cu miracolul cosmic [18].

§ 13. În opoziție cu sublimul se află categoria de *joli*, înfățișată de mulți ca micșorînd și depreciind frumosul prin aceea că îl degradează [1]. Ar fi însă legitim să se ia în considerație și opinia contrară, cea care revendică pentru artist dreptul de a afla măreția în instabilitatea categoriei de *joli* [2]. În realitate, aceasta nu in-

---

[16] E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinței", p. 44.

[17] Cf. și E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire, ou la polyvalence d'une activité psycho-somatique", în revista „Anale de Estetică", vol. 8—9, 1969—70, pp. 99—118, în special p. 116.

[18] E. MOUTSOPOULOS, „Merveille et émerveillement", loc. cit., pp. 28—29. Preludiul operei wagneriene „Lohengrin", sau „Cimitirul marin", de Valèry, bunăoară, sînt opere cu caracter net sublim.

§ 13. [1] Cf. definiția lui A. CUVILLIER, „Précis de philosophie", Paris, A. Colin, 1959, vol. 1, p. 561 : „Le beau peut se «majorer» dans le sublime, se «rapetisser» dans le joli"; E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinței", p. 45 și nota 2; Ch. LÉVÊQUE, „La science du beau", vol. 1, p. 181 : „Le joli et le charmant, c'est encore le beau, mais le beau moins la grandeur". Analiza etimologică a termenului francez, în baza provenienței scandinave a acestuia, conduce către ideea de festiv.

[2] V. HUGO, „William Shakespeare", Paris, 1864, II, cap. 2.

Scanned with CamScanner

vocă inevitabil micimea, dar nici nu este ireconciliabilă cu ea.

Nu este desigur vorba de confundarea categoriei de *joli* cu aceea a aproape-frumosului [3], ce exprimă prin excelență șovăirea estetică, dar în ce privește considerarea obiectului estetic pe o bază particulară și autosuficientă. În această ordine de idei, deprecierea, dacă există, nu înseamnă și coborîre axiologică. Pur și simplu, categoria de *joli* este lipsită de caracterul oportun („kairic") pe care l-am recunoscut frumosului [4]; mai mult decît oportunul, aceasta este o categorie a momentanului. Indirect și Souriau acceptă aceasta, recunoscînd caracterul de fragilitate al unei forme *jolie*. Prin urmare, *joli* are un domeniu de aplicabilitate mai restrîns decît frumosul, fără ca aceasta să atragă după sine orice dezavantajare a primului, față de al doilea [5]. Un chip simpatic, cu trăsături regulate și plăcute, dar poate lipsit de pecetea iradierii formale a personalității, este *joli*. După cum *jolie* este, bunăoară, o melodie nepretențioasă a lui Gershwin. *Joli* este retragerea frumosului către agreabil. Pentru Schopenhauer, *hübsch* distruge contemplarea estetică, deoarece este indirect subordonat voinței, pe care o măgulește [6], în timp ce, pe de altă parte, îl coboară pe spectator din starea de pură contemplare, necesară pentru perceperea frumosului [7]. Importanța acestor teze constă în faptul că accentuează scăderea estetică și diminuarea mai degrabă calitativă decît cantitativă pe care o conferă categoria de *hübsch* obiectelor caracterizate de ea, și poate și alterarea, pentru conștiință, a puterității estetice a acestor obiecte, pe care categoria respectivă o atrage după sine. Souriau susține chiar că

---

[3] Cf. mai sus, § 4 și nota 5.
[4] Cf. mai sus, § 7 și nota 6.
[5] Pentru Vrailas, coborîrea ființei conduce la urît. Cf. mai sus, § 10 și nota 7.
[6] Cf. mai sus, § 8 și nota 6.
[7] *Ibidem*; SCHOPENHAUER, „Die Welt als Wille und Verstellung", I, III, § 40.

Scanned with CamScanner

aceasta reprezintă o aspirație hedonistă [8]. Am putea să spunem în privința aceasta că ea constituie o categorie de legătură, desigur în aceeași măsură în care este și autosuficientă ca atare — care ușurează tranziția conștiinței din planul strict estetic într-un plan al unei activități intenționale mai generale [9].

Așa se explică și faptul că, în comparație cu frumosul, este mai puțin rațională, ca și caracterul ei oarecum misterios. Acest mister, ce răsare tocmai dintr-o anumită seducție, formează elementul de pasivitate ce-l recunoaște adesea în relațiile conștiinței cu expresiile categoriei de *joli*. Toate acestea subliniază nu scăderea importanței sale, în comparație cu a celorlalte categorii, ci recunoașterea, într-însa, a unei nuanțe particulare și a unei funcționalități complexe necesare în scopul de a savura estetic lucrurile fără de care „viața e de netrăit" [10].

Am spus că *le joli* exercită o anumită seducție, iar într-o notă de subsol am menționat [11] definiția prin care Ch. Lévêque relaționează această categorie cu *fermecătorul*, cu toate că le distinge între ele. Am văzut pe de altă parte [12] că această categorie se leagă de festiv, substituind însă caracterul solemnității cu acela al intimității. Dacă, în fine, vom lua în considerație identificarea din latină, între farmec și cîntec *(carmen)*, activitate pur estetică, putem susține că fermecătorul se opune categoriei de *joli*, prin aceea că cea de-a doua are o structură estetică, în timp ce farmecul o creează în conștiința spectatorului, dar este lipsit el însuși de structură [13]. Se-

---

[8] *Conferințe*, IV.

[9] E. MOUTSOPOULOS, „Voluptățile", loc. cit., p. 56 și urm. și p. 84 și urm. Caracterizarea drept *joli* comunică acestei categorii tonul unei potențiale dispoziții roditoare. Categoria de *joli-hübsch* e categoria prin excelență subiectivă ce admite o obiectivare, de acord cu procesul intențional. Cf. E. MOUTSOPOULOS, „Obiectivarea...", loc. cit., p. 483 și urm.

[10] PLATON, *Apologia*, 38 a.

[11] Cf. mai sus, § 13 și nota 1.

[12] *Ibidem.*

[13] Elementul farmecului, prin lipsa de organizare structurală ce îl caracterizează, împărtășește categoriei de *joli* o dialectică naturală.

Scanned with CamScanner

parat de proiecții magice, devine mișcare, iradiație, corespondență inefabilă [14] a așteptării și receptivității estetice. Este o categorie prin excelență fluidă, elastică și „cameleonică", dispare și se manifestă fără tensiune [15]. Este relaționată cu fermecătorul și categoria *magicului*. Cea dintîi produce bucurie (place) printr-o anumită mobilitate [16]; cealaltă reține printr-o anumită liniște. Una apare ca manifestînd o ordine formală ce corespunde înclinării receptive naturale a conștiinței valorizatoare; cealaltă impune conștiinței ordinea a cărei purtătoare este. Ca atare, fermecătorul se referă la persoane, vorbe și purtări; magicul, la peisaje, ambianțe și situații [17]. Însă ambele categorii, cu toate că se leagă de *joli*, i se opun întrucît acesta se supune unei statistici formale, cu toată orientarea sa către facultățile volitive; în vreme ce fermecătorul și magicul au un clar caracter de elevație și captivant, fapt pentru care este posibilă și încadrarea lor în alt grup de categorii [18].

§ 14. Detenta și mobilitatea caracterizează, în afară de *joli* și de fermecător, și manifestarea unei a treia categorii, legată de acestea din urmă, cu limitările speci-

---

[14] V. JANKÉLÉVITCH, „Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien", Paris, P.U.F., 1958, p. 37 și urm.

[15] Desigur, receptivitate presupune și orbirea provocată de sublim. Sublimul însă se relevă „dintr-o dată" și „întrutotul", și, dealtfel, deloc lipsit de tensiune.

[16] Asupra categoriei plăcutului, cf. „Vocabulaire", *s.v.* „agrément", în „Revue d'Esthétique", vol. 23, 1970, pp. 95—97.

[17] În anumite limbi europene, precum engleza, cele două noțiuni *charming*, *enchanting*, dezvăluie o diferență de intensitate. În altele, ca franceza: *charme*, *enchantement*, această diferență tinde să lipsească. Cf. E. LITTRÉ, „Dictionnaire de la langue française", ed. nouă, Paris, Gallimard-Hachette, 1961, p. 162. În greacă (γοητευτικόν = fermecător; μαγευτικόν = magic — n.tr.), distanța dintre ele rămîne de netrecut. Dealtfel, fermecătorul se leagă de obicei de elegant, care se referă însă mai ales la înfățișarea exterioară, în vreme ce fermecătorul se aplică exteriorizării unor dispoziții spontane.

[18] Cf. mai jos, § 20 și nota 3.

Scanned with CamScanner

fice fiecăreia dintre ele, anume categoria *grațiosului* [1], cu diferența că aici, însușirile acestea capătă o semnificație aparte în măsura în care, pe lîngă că se atribuie grațiosului, se și referă una la cealaltă. Mișcarea destinsă și detenta mobilă apar, deci, ca date fundamentale ale grației estetice.

Urmărind abordarea ceva mai amănunțită — datorată lui Lévêque — a problemei clasificării definițiilor ce s-au emis în jurul grațiosului [2], Vrailas semnalează că una din aceste clase este aceea a definițiilor ce înalță grațiosul la rangul de element propriu oricărei specii a frumuseții, adică frumosului însuși, fapt pentru care, identificîndu-se de aici înainte cele două concepte ale acestuia, clasa nu este convenabilă, deoarece este vorba de categorii nelegate între ele, deși, dacă rămînem în plan conceptual, este posibil pînă la un punct ca o specie de frumos să se opună alteia.

O altă clasă de definiții ce este semnalată, e aceea care recunoaște grațiosul drept o categorie aparte, ale cărei raporturi cu frumosul sînt nedeterminate, și care, chiar, nu admite nici o definiție, ca atare. Ca o ultimă clasă, în același sistem, filosoful prezintă pe aceea a definițiilor ce ridică grațiosul la nivelul frumosului însuși continuat în mișcare, înainte de a cristaliza în definiția sa proprie, recunoscînd grațiosului o „bunăvoință surîzătoare" [3].

Dintre toate părerile de mai sus, cea care s-a impus istoricește, dar și teoretic, pare a fi cea care relaționează în chipul cel mai general grațiosul cu o mișcare destinsă de evoluție prevăzută ca fiind un corespondent al eleganței necăutate [4], ce manifestă o economie funcțională de

---

§ 14. [1] Grațiosul este confundat cu *le joli* de către MONTESQUIEU, „Essai sur le goût", cap. „Du je ne sais quoi" (cf. ediția Ed. Laboulaye, Paris, Garnier, 7 vol., 1875—79).

[2] E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 127 și urm.; Ch. LÉVÊQUE, *op. cit.*, vol. 1, p. 105 și urm.

[3] E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 129.

[4] Despre grație ca opus al efortului, cf. R. BAYER, „Esthétique de la grâce", vol. 1, Paris, Alcan, 1933, p. 42 și urm.

Scanned with CamScanner

mijloace vitale eficace [5]. Receptivitatea conștiinței estetice față de o asemenea mișcare este determinată, dar se și manifestă prin intermediul tendinței acesteia către o trăire rîzător binevoitoare a obiectului său.

În ultimă analiză, grația este, deci, mișcare, ba chiar, după Lévêque, o mișcare „plăcută, armonioasă, neforțată" [6], o mișcare ce face să răsară o stare trecătoare dedesubtul unei stări fixe. R. Bayer va susține în mod și mai ferm că grația alcătuiește ciudățenia și legea : ciudățenia dedesubtul legii [7], iar funcționarea aceasta contradictorie a grației poate fi detectată la multiple nivele analoage, între care și la nivelul manifestării unei stîngăcii artistice.

Sînt cercetători, într-adevăr, care nu neagă că „ar exista o anumită detentă în stîngăcie... care este mai grațioasă decît grația însăși" [8]. Însă cu toate că aceste păreri pot fi considerate în oarecare măsură exagerate, este poate necesar să acceptăm că grația conține un „ceva" spiritual, adică liber și inefabil, element care, introducîndu-se înăuntrul unui cadru de sumbră constrîngere estetică, conferă obiectului acel „aer" de detentă ce provoacă aprobarea estetică din partea conștiinței. Bergson va accentua în mod admirabil acest element al grațiosului, considerînd că „acea imaterialitate ce alunecă încetul cu încetul în materie este ceea ce numim grațios" [9] ; acesta ne înfățișează acea sacră ușurință înaripată pe care Platon o recunoaște poetului și poeziei în general [10].

Tocmai o asemenea ușurință s-a întîmplat să lege noțiunea de grațios de aceea de mic sau de diminuat,

---

[5] Despre grație ca „proiecție a forței", cf. *idem*, p. 77 și urm, și E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire", loc. cit., p. 111 și nota 1 și 2.

[6] „La science du beau", vol. 1, p. 107.

[7] R. BAYER, „Esthétique de la grâce", vol. 2, p. 546.

[8] J. BARBEY D'AURÉVILLY, „Pensées détachées", nr. 31, p. 21.

[9] „Le rire", cap. I, III, pp. 21—22 (ed. Centenarului, Paris, P.U.F., 1959, 400 p.).

[10] *Ion*, 534 b.

Scanned with CamScanner

apărută încă în cazul categoriei de *joli* [11], cu toate că unii, precum Rodin, spun că grația se naște din forță, și că este o perversiune a spiritului artistic să cauți grațiosul în slăbiciunea delicatului și a miniaturalului. Ceea ce, desigur, Rodin nu ia deloc în considerație, este faptul că grațiosul este prin excelență o categorie ce condensează obiectivitatea, în măsura în care grația se oferă celuilalt [12], fără a aștepta altă reciprocitate, în afară doar de un surîs de încredere și duioșie [13], din care cauză, desigur, nu diferă de un surîs de bunăvoință. Nu micimea, ci finețea, suplețea și delicatețea sînt cele care alcătuiesc grația [14], motiv de bucurie [15]. O Tanagra antică, umbletul unui cal arab, un tablou de Botticelli sau de Duffy, sînt, independent de temele reprezentate, obiecte estetice evident grațioase.

Înrudirea etimologică între grație *(chàris)* și bucurie *(charà)*, Platon o amplifică în mod voluntar în direcția termenului *choròs* (dans) [16], cu toate că activitatea coregrafică nu este deplin caracterizată prin aceste date. De pildă, baletul de avangardă din zilele noastre nu este decît o reacție împotriva grației care domnea în acest domeniu pînă la Nijinsky.

O asemenea reacție provoacă continua căutare a grațiosului, în special ori de cîte ori aceasta este lipsită de măsură și nesinceră. În întreaga operă a lui Mozart, grațiosul, urmărit cu măsură, nu obosește ; totuși în opera lui Beethoven acesta va fi sistematic evitat, înainte de a se impune la Mendelssohn. Același lucru se poate spune și despre stilul rococo în decorație, depășit de mai severul

---

[11] Cf. mai sus, § 13.

[12] Cf. definiția lui Aristotel, *Retorica*, II, 7, 1385 a 17 și urm., unde grația este oferire și dăruire a celui ce are către cel lipsit. Et. SOURIAU, *Conferințe*, IV, notează în mod just caracterul metafizic al grațiosului, relaționat cu o stare de inspirație.

[13] E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire", loc. cit., p. 111.

[14] Aceasta este și nuanța atribuită expresiei mitologice a grațiosului prin înălțarea la figurile Grațiilor. Cf. PINDAR, *Olimpicele*, 2,50 (90) și urm., și 14, 19 ; HESIOD, *Theogonia*, 64 și 907 ; TEOCRIT, 17, 104, și PLATON, *Theaetet*, 152 c.

[15] E.MOUTSOPOULOS, „Voluptățile", p. 16 și urm.

[16] PLATON, *Legile*, B' 654 a, Z' 816 b, și *Kratylos*, 397 c.

Scanned with CamScanner

stil Adam, ca și despre pictura unui Fragonard, depășită de pictura unui David. Categoria grațiosului se oferă, mai mult decît oricare alta, în creația decadenței. În general vorbind, orice categorie estetică trece prin primejdia ca, urmărind să-și impună monopolul, să-și piardă disciplina specificității sale; cît despre grațios, deviază cu ușurință către agreabil, fluid, arabesc.

Cu grația se găsește adesea amestecat elementul *elegantului*, care, izolat, constituie categoria cu același nume. Eleganța este înrudită cu grația, dar se deosebește de cea din urmă prin căutarea ce o caracterizează și care este efort, însă un efort neanevoios. Nu se exprimă numai prin energie, ci și printr-o mișcare simplă și cultivată, neexcesivă și de o economie deosebită, manifestată prin forță. Este mai ales exteriorizantă, dar comportă dealtfel adesea o nuanță conceptuală [17]. Astfel putem vorbi, bunăoară, de o demonstrație matematică elegantă.

„Grația, scria Alain, este perfecțiunea expresiei ce nu neliniștește, nici nu rănește." [18] Am putea adăuga că eleganța este perfecțiunea liniei care satisface simțul frumosului, corelat și cu rațiunea [19]. Cît despre definiția lui Alain, ar fi posibil s-o comparăm cu aceea a lui Aristotel, referitoare la ridicol, ca păcat și urîțenie ce nu produce durere și nu corupe [20]. Ar fi recomandabil poate să se aducă aici în discuție și această ultimă categorie tradițională; considerăm însă oportun s-o examinăm în capitolul următor, imediat după categoria comicului, de care se leagă de obicei.

---

[17] PLATON, *Theaetet*, 156 a, stabilește o opoziție între „ομψο și „σεληροί", între „ἀντίτυποι" și „ἄχουσοι". Cf E. MOUTSOPOULOS, „Semnificația minunatului în dialogul platonic *Theaetet*", în revista „Parnassos", vol. 7, 1965, pp. 83—87, în special p. 85 și notele 6—10.

[18] ALAIN, „Propos", 21 mars 1911 (Gallimard, Pléiade, p. 104).

[19] Eleganța caracterizează un vas antic. Către eleganță tind laboratoarele industriale contemporane de proiectări, ca și, mai demult, atelierele de bibelouri.

[20] ARISTOTEL, *Poetica*, 5, 1449 a 33; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 135.

Scanned with CamScanner

Înrudită, dar nu și identificată cu elegantul, este categoria *simplicității*, ce trădează o fixare în *non-superfluu*, în absolut necesar, în spontan, prin urmare și evitarea *căutatului* și a *elaboratului*, și străduința de a atinge autosuficiența interioară. Opere de artă caracterizate prin simplicitate sînt o veche melodie bizantină, sau o sculptură de Moore. O concepție dinamică a categoriei simplicității este aceea a sugestivului, ce constituie trăsătura distinctivă a obiectelor estetice care, chiar prin mijloace nedesăvîrșite, dau o idee despre bogăția potențialităților lor formale.

§ 15. Recapitulînd cele examinate pînă aici, observăm că pot fi considerate, drept tradiționale, anumite categorii estetice fundamentale, care, departe de a se opune una alteia, sînt mai degrabă complementare. Într-adevăr, cele mai multe dintre ele nu se găsesc cîtuși de puțin în stare pură în natură sau în artă. Dincolo însă de aceasta, putem constata că tocmai tradiția estetică se referă la caractere fundamentale, ușurînd valorizarea tuturor datelor estetice, și că, la acest nivel, tradiția continuă să fie valabilă, cu toate că apar, sînt analizate și interpretate mereu alte nuanțe ale judecății de valoare estetice.

Dealtfel, sîntem în măsură să susținem că apariția noilor categorii nu diminuează în nici un fel importanța acestor categorii tradiționale fundamentale, decît doar în sensul că între unele și altele, afară de aceea a frumosului — dar incluzînd-o și pe aceasta în orbita celorlalte într-o primă fază a valorizării estetice — se stabilește un raport de egalitate în drepturi și în importanță, cu o singură deosebire în ce privește lărgirea domeniului lor de aplicație asupra obiectelor estetice, naturale sau artistice.

În sfîrșit, devine evident că aceste categorii, considerate ca valori estetice, nu numai că vor caracteriza obiectele la care se referă, și pe care le apreciază, dar vor fi și ipostaziate de către aceste obiecte, considerate ca realități incontestabile ; categoriile vor obiectiva deci și ele, la rîndul lor, intenționalitatea conștiinței, ce le-a dat naștere ca atare.

Scanned with CamScanner

CAPITOLUL II

CATEGORIILE DETERMINATIVE

§ 16. Așa cum am accentuat și la sfîrșitul prolegomenelor [1], categoriile despre care este vorba în prezentul capitol se referă în special la conținutul ce este redat în obiectele estetice, fără ca aceasta să însemne că ele nu țintesc și spre determinarea atît a structurii cît și a înfățișării respectivelor obiecte.

Ceea ce le caracterizează mai mult decît orice altceva, este proiectarea prin ele de valori omenești, în forme estetice, fără a se neglija cîtuși de puțin caracterul estetic al ultimelor, adică fără ca acestea să decadă la nivelul anesteticului. S-ar putea spune chiar că, prin intermediul acestor noi categorii, conținutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că, de aici înainte, oglindește lupta vieții umane.

Categoriile determinative sînt, între categoriile estetice, cele ce exprimă în chipul cel mai autentic intenționalitatea conștiinței. Deoarece, deci, categoriile acestea se leagă cel mai direct de bogăția conștiinței omenești, ele sînt și dintre cele mai numeroase, ba chiar numărul lor poate spori nelimitat, prin faptul că într-însul trebuie cuprinse toate nuanțele trăirilor afective umane ce admit, prin creație, o obiectivare în calitate de valori. În scopul însă de a supune unei cercetări axiologice metodice mulțimea acestor categorii, ce ni se înfățișează în felul acesta ca dezordonată, apare necesitatea ca ele să fie grupate, cel puțin în măsura în care se pretează la aceasta. Vom

§ 16. [1] Cf. mai sus, § 4.

Scanned with CamScanner

deosebi trei grupuri principale : al categoriilor *eidologice*, al celor *tipologice* şi al celor *tendenţiale*.

Categoriile cuprinse în primul grup au caracteristica de a proveni istoriceşte din genuri literare, dintre care cele mai importante au înflorit încă în Antichitatea clasică, ba chiar, în cea mai mare parte, din specii poetice. Acestora, prin extensie, li se pot adăuga şi categorii referitoare la specii artistice ulterioare, sau care au căpătat ulterior o importanţă mai mare în lumea creaţiei artistice. De aceea am şi ales, pentru a caracteriza respectivul grup, termenul de *eidologice* [2].

Între acestea, desigur că este mai cuprinzătoare categoria *poeticului*, care poate fi valorizată în două direcţii, datorită faptului că prezintă o dublă calitate. Într-un anume fel, considerat în sensul larg etimologic, poeticul se identifică în tot cazul cu creativitatea, cu obiectivarea şi cu artisticul în general. Din acest punct de vedere, însă, lărgirea termenului se pretează foarte puţin la orice gen de interpretare axiologică de natură categorială [3]. Mai preţioasă se consideră accepţiunea restrînsă a termenului, aceea a creaţiei artistice în versuri, în măsura în care aceasta se face ecoul unei dispoziţii fundamentale, al unei deschideri a conştiinţei estetice atît către marile viziuni cît şi către nuanţele fine, şi în acelaşi timp ecoul obiectelor, ca atare, ale acestei sensibilităţi. Homer şi Petrarca, Teocrit şi Goethe, în calitate de creatori, exprimă această sensibilitate împreună cu o anumită

---

[2] *Eidos* — specie (n.tr.).

[3] Opinia lui M. DUFRENNE, „Le poétique", Paris, P.U.F., 1963, p. 167 şi urm., şi la sfîrşit, după care poeticul şi poezia, în general, este categoria tuturor categoriilor Esteticii, un *a priori* al oricărui *a priori* al acesteia, este considerată oarecum exagerată (cf. şi recenzia cărţii în „Anale de Estetică", vol. 2, 1963, pp. 245—246), în ceea ce priveşte identificarea poeticului cu esteticul, pe care autorul încearcă să o întemeieze, neglijînd elementul nuanţei, în acelaşi timp generale şi particulare, a conţinutului în interiorul termenului, şi din care se reflectă categorii estetice în parte convenabile, nu însă şi în număr exhaustiv. Cf. M. DAVAL, „Le principe de la transcendance et la philosophie. Essai philosophique sur la poésie", Paris, Alcan, 1935.

Scanned with CamScanner

contemplare a misterelor lumii creației, iar în fiecare dintre operele lor răsună o asemenea integrare a conștiinței în lume, și invers, însoțită de o imperceptibilă melancolie. Această abordare se poate amplifica și în alte direcții. Astfel se poate spune că este poetic tonul unui tablou de Canaletto, al unui peisaj de T'ang Yin [4], sau al unei melodii de Schumann.

Poeticului i se opune *antipoeticul*, ale cărui principale caractere negative, odată stabilite, vor ajuta indirect la o mai deplină înțelegere a celeilalte categorii. Drept atari caracteristici putem considera, în primul rînd, o perseverență în respectarea exactă și seacă a regulilor judecății corecte, ceea ce, desigur, se opune caracterului estetic, bunăoară, al eleganței unei demonstrații matematice [5], în măsura în care exprimă posibilitatea reunirii de elemente neomogene, fără vreun alt efort de unificare a acestora, decît unul logic ; în al doilea rînd, o tendință de înlăturare a oricărui element sentimental în valorizarea obiectului ; în al treilea rînd, o recunoaștere și impunere a celor două elemente anterioare, la un nivel mai general al vieții [6].

Din toate cele de mai sus rezultă, prin opoziție, faptul că poeticul, ca dispoziție, se leagă de o intenționalitate unificatoare, de o sublimare sentimentală și de o tendință de transcendere a regiunii esteticului în accepțiune restrînsă și de dispersare a sa, în particular, în acele direcții în care existența însăși se proiectează. Poeticul învăluie acest proces într-o anumită esteticitate, deci

---

[4] Cf. de exemplu M. SUILLIVAN, „Chinese and Japanese Art" (sec. XVII). The Book of Art, New York, Grolier, ed. IV, 1967, p. 168.

[5] P. SERVIEN, „Science et poésie", Paris, Flammarion, 1947, p. 135 și urm.

[6] H. BRÉMOND, „Prière et poésie", Paris, Grasset (col. „Les cahiers verts"), 1926 ; T. CALMEL, „Poésie et vie de prière", în „Rev. Thomiste", 1946, pp. 330—352 ; B. FONDANE, „Baudelaire et l'expérience du gouffre", Paris, Seghers, 1947 ; P. BEAUSSIRE, „Mallarmé, poésie et poétique", Lausanne, Mermod, 1929 ; J. GENGOUX, „La pensée poétique de Rimbaud", Paris, 1950.

Scanned with CamScanner

într-o generalitate, dar nu coincide cu aceasta, cum ar fi vrut Dufrenne [7].

§ 17. Anumite categorii ale acestui grup dezvăluie unele asemănări reciproce fundamentale, care, dacă sînt luate în consideraţie, permit mai deplina captare a specificităţii fiecăreia dintre ele. Astfel categoriile *liricului, elegiacului* şi *idilicului,* între altele, au în comun faptul că se referă la obiecte ce exprimă starea sentimentală precisă a creatorului lor. Nu avem desigur posibilitatea să ne extindem asupra premiselor istorice ale genezei speciilor poetice care au colorat iniţial aceste categorii, nici să ne întoarcem la Archilochos, Kallinos, ori Teocrit [1], sau la prelungiri eidologice ce nu reflectă esenţa respectivelor categorii, ca, de pildă, expresia de „teatru liric", în care, mai degrabă, această esenţă este devalorizată.

În primul rînd trebuie să se semnaleze că, între aceste trei categorii, cea a liricului se atribuie operelor de artă muzicale, poetice, dar şi plastice, în care se constată în chip manifest efortul artistului de a însufleţi forma pe care o instaurează cu intensa dispoziţie afectivă ce îl stăpîneşte. Lirică poate fi inspiraţia, nu însă şi realitatea obiectivă căreia aceasta i se adresează şi în care se reflectă. Lirismul este poate cea mai evidentă poziţie obiectivantă, de unde şi imposibilitatea atribuirii categoriei liricului unui obiect estetic de altă provenienţă decît dintr-o activitate artistică, ba chiar dintr-o activitate prin care lumea conştiinţei se oferă în întregime ca emoţie obiectului inspiraţiei, obiect ce poate fi erotic, precum în poezia lui Sapho sau în sonetele lui Shakes-

---

[7] Cf. mai sus, § 16 şi nota 3; K. WOERMANN, „Über den landshaftlichen Natursinn der Griechen und Römer", München, 1871.

§ 17. [1] H. FÄRBER, „Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike", München, 1935; E. STEIGER, „Grundbegriffe der Poetik", ed. IV, Zürich, 1959; E. BICKEL, „Genus, εἶδος und εἰδύλλιον in der Bedeutung «Einzellied» und «Gedicht»", în „Glotta", vol. 29, 1941, p. 29 şi urm.

Scanned with CamScanner

peare, religios, ca la Roman Melodul sau la Claudel, şi aşa mai departe. Lirismul caracterizează şi tablourile lui Poussin şi ale lui Claude Lorrain, ca şi, dincolo de sonoritate, muzica organică a lui Schubert.

Se impun ca avînd un ton elegiac, datorită caracterului lor pesimist, şi mărturisind o dispoziţie melancolică, opere asemeni tabloului lui Poussin, „Et in Arcadia ego" (1650). Elegiacul ar fi liric, dacă într-însul n-ar domina o atitudine evident pesimistă faţă de obiectul inspiraţiei, dacă, adică, acest obiect n-ar fi considerat definitiv pierdut, pentru conştiinţa aflată în momentul oportun [2] spre a-i culege roadele [3].

Elegiacul se leagă doar de departe de *funebru*. Funebrul este inspirat de prezenţa nemijlocită a morţii [4]. Este eroic tonul funebru din marşul „Simfoniei nr. 3" de Beethoven, nostalgic în „Sonata nr. 2" de Chopin ori în „Insula morţilor" de Arnold Böcklin (1880), ca să ne limităm la exemple arhicunoscute. Cu greu vom găsi elegiacul unit cu funebrul, deoarece în primul, moartea se exprimă numai printr-o substituţie indirectă, aşa cum se întîmplă, bunăoară, în elegia lui Thomas Gray [5].

În cadrul elegiacului, caracterul brutal al morţii a slăbit cu totul. Ceea ce iese în evidenţă în domeniul elegiacului este creaţia mai degrabă a unei clime decît a unei situaţii concrete, mai curînd o insinuare decît o invocaţie. Elegiac şi nu funebru este tonul anumitor tablouri ale lui Corot sau ale celor patru „Balade" de Chopin.

---

[2] Despre momentul oportun, cf. E. MOUTSOPOULOS, „Categorii temporale şi categorii «Kairice»", loc. cit., p. 425 şi urm.

[3] Despre culegerea roadelor, cf. E. MOUTSOPOULOS, „Voluptăţile", loc. cit., p. 65 şi urm.

[4] *Macabrul* este caracterizat nu numai de prezenţa mortului, ci şi de acţiunea morţii, personificate. Cf. planşa „Nu veţi scăpa" din seria „Los Caprichos" (1798) de Goya care conţine şi nuanţa tragicului (cf. mai jos, § 19). Despre „categoriile morţii", cf. M. GUIOMAR, „Pour écouter Berlioz", în „Revue d'Esthétique", vol. 23, 1970, pp. 85—91, la sfîrşit.

[5] (1716—1771). Cf. „Elegy written in a Country Churchyard".

Scanned with CamScanner

În seria cazurilor de tensiune sporită cu care obiectul categoriilor estetice de mai sus își dobîndește autosuficiența, acela al categoriei idilicului deține o poziție prin excelență de prelungire a acestora, fiind cea care a fost plăsmuită de creațiile poetice de la Renaștere încoace, împreună cu varianta ei, cu alte cuvinte categoria *bucolicului* [6].

Aceste două categorii se întemeiază pe situații net exterioare, cu care se armonizează sufletul creatorului. Prezența ambianței ca înfățișare concretă — înăuntrul căreia, și în opoziție cu liniștea ce o caracterizează, se poate mișca o conștiință năzuind spre eliberare — constituie premisa genezei unui complex dispozițional subiectiv. Tablouri ca acela al lui Giorgione, intitulat „Petrecere cîmpenească" (1515), precum cunoscuta pînză a lui Poussin „Apollo și Daphne" (1665), sau ca „Îmbarcarea pentru Cythera" a lui Watteau, sînt opere caracteristice de inspirație idilică, în aceeași măsură ca și „Idila lui Siegfried" de Wagner, ori anumite poeme ale lui A. Chénier. De inspirație bucolică sînt iarăși anumite creații avînd o semnificație oarecum mai amplă, precum unele fragmente ale superbului tablou al lui Ambrosio Lorenzetti, intitulat „Roadele bunei cîrmuiri" (1337), cu toate că amploarea temei conduce în această privință mai curînd la categoria pastoralului. Bucolice prin tematică pot fi considerate unele opere ale lui Constable, în timp ce, pe de altă parte, sînt fundamental pastorale operele inspirate de tema „păstoriței" [7].

Se poate eventual defini, într-o direcție specifică, și categoria *alegoricului*, ale cărei reprezentări concrete sînt,

---

[6] Categoria *georgicului* poate fi avută în vedere, în această privință, doar în mod abuziv, ca o prelungire a bucolicului, cu referire la poezia lui Hesiod, ca și la Vergiliu. O prelungire a bucolicului este *pastoralul* (cf. „Simfonia nr. 6" a lui Beethoven, unde, însă, termenului i se atribuie un sens schimbat), ce se recunoaște după dragostea de natură pe care o exprimă.

[7] Cf. de exemplu tabloul lui F. Boucher, „Păstor cîntînd la nai", și acela al lui W. Holman Hunt, „Păstorul cu simbrie" (1851).

Scanned with CamScanner

incontestabil, „Primăvara“ lui Botticelli sau pînza lui Tizian, „Iubirea sacră și profană“.

§ 18. Trecerea de la categoriile eidologice statice, de mai sus, la cele dinamice se realizează prin examinarea categoriei *epicului*, ce se leagă în mod fundamental de noțiunile de erou și de faptă eroică [1], adică de o ispravă reală, sau considerată ca atare. Dacă eposul este, în chip esențial, narațiune, atunci epicul se dezvăluie ca o înfățișare narativă a isprăvii omenești. Din punct de vedere estetic, eposul poate exista în mod autentic doar ca epos eroic. Bunăoară, eposul unic în felul său al lui Hesiod îl putem, numai în chip abuziv, recunoaște drept creație literară epică ; canonic, ar trebui să-l încadrăm într-o altă categorie estetică, aceea a *didacticului*.

În aceste condiții este natural ca elementul epic, atît din punct de vedere al formei, cît și sub unghiul conținutului, să constituie o ispită pentru întreaga omenire, iar faptele eroice, de la babilonianul Gilgameș și homericul Odiseu, și de la eroii medievali Siegfried și Roland, pînă le eroii greci din perioada stăpînirii turcești, să fie înălțate la rangul de mit epic. Dealtfel caracterul fundamental și structura, pînă la un punct unitară, a tuturor instaurațiilor epice, au contribuit la furnizarea modelului de *ethos* pentru toate operele de artă ce își propun să reprezinte și să interpreteze fapte eroice. Dintr-un anumit punct de vedere, „Tetralogia“ lui Wagner este cu siguranță o operă epică, asemeni „Cîntecului Nibelungilor“, pe care îl reia ; la fel, un caracter și dimensiuni epice include, la rîndul ei, în mod voit, seria marilor tablouri ale lui Rubens, aflate la Luvru, și avînd ca temă prezența istorică a Mariei de Medicis, înălțată la rangul de entitate epică.

O combinație a eposului cu dispoziția lirică, în aceeași ordine de idei, constituie inspirațiile epico-lirice ale

---

§ 18. [1] C. M. BOWRA, „Ancient Greek Literature“, ed. III, Londra, Oxford Univ. Press, 1967, pp. 1—2, și „Heroic Poetry“, Londra, 1952.

Scanned with CamScanner

poeziei romantice, ale cărei exemple de excepție sînt „Peregrinările lui Childe Harold" de Byron, și versiunile succesive ale „Asediaților liberi" de Solomos. Prelucrările muzicale romantice ale operelor acestora, precum a poemului „Mazeppa" de Byron, de către Liszt, posedă, de asemenea, un incontestabil caracter epico-liric.

Istoria literaturii furnizează numeroase mostre de manipulare epică a temelor, în proză, ca de pildă, romanul „Mizerabilii" de Victor Hugo, sau opera lui Tolstoi, „Război și pace". În acest spațiu, este posibil ca epicul să se confunde cu sublimul. Aceasta poate fi, eventual, cheia deosebirii romanului mai sus citat al lui Hugo, de un roman, de exemplu, al lui A. Dumas-tatăl.

Însă chiar categoria *romanescului*, raportată istoricește la romanțurile medievale și formată grație impunerii unor opere ca „Gil Blas" al lui Lesage, dar atît de compromisă de către toate romanele-fluviu, nu a încetat să aibă o rezonanță estetică peiorativă, ce tinde să dispară numai prin evoluția genului. Romanul se înscrie pe un itinerariu dinafară înspre înăuntru ; după Proust, în roman, locul aventurilor a fost ocupat de trăirile interioare ale eroilor [2].

§ 19. Cele două categorii, *dramaticul* și *tragicul*, își au originea în teatrul grecesc ; eliberîndu-se gradual de legăturile ritualului magico-religios [1], și-au căpătat semnificația mai nouă abia în secolul trecut [2], cînd au fost opuse una alteia, iar astăzi se pretează în special unei

---

[2] Alte categorii de rezonanță peiorativă sînt *retoricul* (cf. mai jos, § 35) și *teatralul*, ce se referă la accentuarea de către creator a elementelor exterioare ale operei de artă ; amîndouă se pot combina în categoria *emfaticului* (cf. mai jos, § 35). Anumite aspecte ale barocului se pretează în special la o apreciere de acest fel. La fel se poate spune și despre categoria *descriptivului* (cf. mai jos, § 34).

§ 19. [1] Th. H. GASTER, „Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East", New York, 1950 ; A. WILHELM „Urkunden dramatischer Affühurungen in Athen", Viena, 1706.

[2] În special la V. Hugo, Cf. mai sus, § 12 și nota 13 ; H. GOUHIER, „L'essence du théâtre", Paris, Plon, 1943.

Scanned with CamScanner

cercetări comparative[3]. Istoric, tragicul se subordonează dramaticului, dezvăluind o mai mică lărgime a sferei de aplicaţie. În tot cazul, opoziţia între aceste două categorii este făcută istoriceşte conştientă de către dezvoltarea şi fundamentarea teoretică a dramei romantice.

Este vorba de categorii eidologice dinamice, legate de aceea a epicului prin conceptul eroului, căreia i se acordă însă o dimensiune nouă, pe lîngă cea a autenticului : dimensiunea luptei, a conflictului, a violenţei situaţiilor în plasa cărora eroul nimereşte, într-un cuvînt, a combativităţii, dimensiune ce se manifestă şi în epos, dar devine fundamentală în dramă, exprimîndu-se nu narativ, ci în chip trăit şi dialectic, şi mărturisind prin excelenţă o tensiune de natură maniheistă într-o lume de conflicte heraclitiene[4], de antagonisme şi opoziţii între fiinţa şi nefiinţa parmenidiană[5] ori între discordie şi înţelegere la Empedocle[6]. Instauraţia dramatică şi tragică are loc prin conflict, prin tensiunea internă şi prin antiteza dinamică.

După Et. Souriau[7], dramaticul este mai pur decît tragicul, întrucît, în vreme ce un element conflictual este prezent în amîndouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forţele opuse sînt inegale şi neechilibrate. De unde şi faptul că, opoziţia încetează a se referi la domeniul frumosului, ca să se înalţe într-acela al sublimului[8], în măsura în care diferenţa de potenţial între cele două elemente aflate în conflict tinde spre o sporire superlativă.

---

[3] E. ERMATINGER, „Die Kunstform des Dramas", Leipzig, Quelle-Meyer, 1925.

[4] HERACLIT, fr. B 53 (Diels-Kranz[11]) : πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι

[5] PARMENIDE, fr. B 7 (Diels-Kranz[11]) ; ARISTOTEL, *Metafizica*, 1089 a 2 şi urm. ; οὐ γὰρ μή ποτε τοῦτο δαμῇ... εἶναι μὴ ἐόντα.

[6] EMPEDOCLE, fr. B 22 (Diels-Krantz[11]) : ἐχθρὰ ⟨δ' ἁ⟩πλεῖστον ἀπ' ἀπ' ἀλλήλων διέχουσι. Cf. mai sus, § 12 şi nota 10.

[7] *Conferinţe*, V.

[8] Cf. mai sus, § 12 şi nota 13.

Scanned with CamScanner

Desigur, eroul dramatic, în special după teoreticienii romantici [9], constituie ca atare un parametru strict sublim al tensiunii dramatice, la fel ca și eroul tragic, în privința tensiunii tragice, cu diferența că, în cazul tragicului, sublimul este impus tocmai de inegalitatea exterioară a forțelor, în timp ce, în cazul dramaticului, sublimul se naște în sufletul eroului, înainte ca el să-l impună elementelor secundare ale dramei. Astfel, în primul caz, inegalitatea și dezechilibrul forțelor sînt nemijlocite, în timp ce într-al doilea sînt făcute mediate, să contribuie la neutralizarea opozițiilor sublime și umanizează tensiunea situațiilor dramatice. Eroul tragic luptă cu puteri superioare, iar dacă agonistica dramatică este mai pură, aceasta se datorează cu siguranță faptului că e receptivă la o soluționare atît prin înfrîngere, cît și prin triumful eroului.

Există în sînul dramaticului o oscilație în jurul rezultatului conflictului, în conștiința atît a eroului cît și a spectatorului. Tragicul admite o singură ieșire, căderea definitivă și de neocolit a eroului, care este poate singurul care se îndoiește de sfîrșitul său, ori îl ignoră [10]. Dramaticul se dovedește astfel a fi o categorie deschisă, întrucît și situațiile determinate de el nu au un rezultat determinat. Pe această cale ocolită sîntem poate în măsură să înțelegem de ce Souriau susține [11] că dramaticul conține un element nietzschean, adică elementul „trăirii periculoase".

Din punct de vedere din nou teoretic, categoria tragicului se prezintă ca o categorie închisă. Eroul tragic a fost prins în capcana unor forțe de neînvins, de unde și faptul că rezultatul conflictului tragic este dinainte sta-

---

[9] *Ibidem*; Ch. RENOUVIER, „Victor Hugo, le philosophe", Paris, A. Colin, 1900.

[10] Tragedia greacă furnizează exemple de eroi încrezători („Oedip rege", v. 911 și urm.). Dar și în drama shakespeareană găsim situații dramatice analoage („Macbeth", IV, I). E. ERMATINGER, *op. cit.*, cap. III, și R. BESPALOF, „Réflexions sur l'ésprit de la tragédie", în „Deucalion", 1947, II.

[11] În *op. cit.*

bilit. Atît eroul cît și spectatorul acceptă drept sigur faptul incontestabil al dezastrului celui dintîi, ceea ce însă contestă amîndoi este îndreptățirea acestui dezastru, tocmai pentru că au conștiința acestei inegalități în situația tragică a forțelor opuse. De unde și faptul că recunoașterea înfrîngerii este, pentru ambii, în același timp și un protest împotriva aceleiași inegalități. Categoria tragicului este eventual categoria estetică cea mai legată de neliniști metafizice și existențiale. Principala problemă metafizică constă, în această privință, în efortul de realizare a irealizabilului ; principala problemă existențială, în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit [12]. Atingerea intangibilului are loc pe un fond estetic, ceea ce, desigur, constituie și forța artei. Soluționarea insolubilului devine, prin urmare, posibilă mulțumită intervenției geniului [13].

§ 20. Aceste judecăți privesc mai ales prezența dramaticului și a tragicului în domeniul teatrului. Însă categoriile de mai sus au în orice caz o amplitudine ce depășește acest domeniu. Le vom găsi chiar prezente în întreg spațiul artei.

În special muzica se pretează la accentuarea elementului dramatic, ca și a celui tragic al ideii creatoare principale, care este, tocmai, eliberată de servituțile discursului literar față de anecdotic. Muzica este chiar în stare să exploateze la maximum posibilitățile oferite de ambele categorii. Elementul agonistic este reprezentat

---

[12] Cf. mai sus, § 13 și nota 10.

[13] O depreciere a dramaticului este *melodramaticul*, în două sensuri : unul, în legătură cu emfaticul (cf. mai sus, § 18 și nota 2), și altul, cu divertismentul care se străduiește să se încorporeze în tensiunea dramatică. În primul sens, melodramaticul se datorează dezvoltării unui stil propriu ; în al doilea, efortului de a se impune o oarecare destindere tensiunii dramatice, care este astfel distrusă înainte de vreme, adică înaintea înfăptuirii soluției sale substanțiale. O depreciere a tragicului este *tragicomicul* datorat în special unei emfaze ce duce la o oarecare inoportună dilatare distrugătoare, la o oarecare inegalitate relaționată cu comicul. Cf. H. T. E. PERRY, „Masters of Dramatic Comedy, and their Social Themes", Londra, Wilford, 1941.

Scanned with CamScanner

în special în antiteza și în conflictul a două teme, două tonalități ori două grupuri de instrumente [1]. Dramaticul și tragicul sînt adesea prezente la Beethoven, iar literatura pe care a generat-o „Simfonia nr. 5" este cunoscută [2]. Conceptele de invincibil și intangibil, particularizări ale categoriei tragicului, se redau în mod caracteristic printr-o schimbare bruscă de tonalitate, ca de pildă în prima parte a „Simfoniei nr. 8" de Schubert, unde dezvoltarea tematică trece pe neașteptate de la tonalitatea de si bemol, la cea de do bemol. Ca atare, tragicul este trimis printr-o anumită cale spre anulare, așa cum se întîmplă în „Simfonia fantastică" a lui Berlioz, unde, în vreme ce la începutul părții a treia, cornului englez îi răspunde clarinetul, și acest dialog se așteaptă a fi repetat la sfîrșit, clarinetul tace, iar tăcerea sa este contrabalansată de tobe. Acest proces devine și mai desăvîrșit spre sfîrșitul lui „Till Eulenspiegel" de R. Strauss, unde tema principală a eroului, repetată apoi din ce în ce mai fragmentat, subliniază agonia acestuia. Există o tratare estetică, așa cum există una metafizică și una existențială, a problemei tăcerii. Este tragică tăcerea ce leagă partea principală de epilog, în „Don Juan" de R. Strauss, după cum tragică este imobilitatea în mișcare [3].

Dar și artele plastice se pretează minunat la exprimarea categoriilor pe care le examinăm. Pictura se pretează mai ales la reprezentarea dramaticului, și nu numai prin elemente anecdotice sau tematice, ca în tabloul lui

---

§ 20. [1] G. BRELET, „Le temps musical", Paris, P.U.F., 1949, 2 vol., I : „La forme sonore et la forme rythmique", și II : „La forme musicale" ; și „Esthétique et création musicale", Paris, P.U.F., 1947.

[2] R. ROLLAND, „Vie des hommes illustres. Beethoven" (1903), Paris, Hachette, 1907.

[3] Despre legătura între dramă și muzică, cf. R. WAGNER, „Das Kunstwerk der Zukunft" (1870), și „Oper und Drama" (1852), în „Gesammelte Werke un Dichtungen", Leipzig, 9 vol., 1871—1879 ; E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinței", pp. 52—53, și E. RUPRECHT, „Der Mythos bei Wagner und Nietzsche", Berlin, 1938.

Scanned with CamScanner

Delacroix înfățișînd un „Cal înspăimîntat de furtună“ (1826), ci și prin elemente interne, ca de exemplu prin conflictul culorilor, prin care se remarcă Caravaggio, sau a luminii și umbrei, prin care se face remarcat Rembrandt. În special opera lui Van Gogh constituie un domeniu ideal de studiu a exprimării celor două categorii prin tranziția istorică evolutivă de la una la cealaltă. Dramatice sînt operele primei perioade a artistului. Dramatic este bunăoară cerul, în „Coliba olandeză“. Gradual însă, tragicul înlocuiește dramaticul, căpătînd o dezvoltare deplină în opera „Apus de soare la Arles“, prin lupta între culori. Tragice devin și formele, prin mișcarea lor giratorie, iar paroxismul tragicului se exprimă, în plus, tematic și alegoric, în ultimele tablouri ale artistului [4].

În sculptură, tehnica nonfinitului la Rodin subliniază tonul categorial al temei, dramatic în „Fiul risipitor“ (1885), tragic în „Căderea îngerului“ (1895), în timp ce arhitectura exprimă în special dramaticul, de exemplu prin lupta elmentelor, coloanelor și arcelor, între ele, sau prin asimetrie formală. Tragicul, în aceeași ordine de idei, s-ar exprima prin dizolvarea legăturii arhitectonice, din care cauză este în principiu absurd, însă există conținut în ruine. Anumite temple indice sînt de un tragic incontestabil.

În sfîrșit, cele două categorii „agonistice“ examinate mai sus se află autonome în natură, întotdeauna însă relaționate cu omul sau cu ființe teoretic umanizabile. Dramatică este furtuna din care poți ieși nevătămat ; tragică, o calamitate. Dramatică, lupta ființelor între ele ; tragic, efortul fără speranță de salvare. Tocmai aceasta dă și măsura ocurenței acestor categorii, ce pot fi considerate ca atare numai într-un cadru obiectivant al unei oarecari raportări antropocentrice. Dramaticul și tragicul ar fi în pericol să constituie categorii etice, dacă n-ar fi exprimate, în natură și în artă, la nivel pur estetic, în chip autentic.

---

[4] C. NORDENFALK, „Van Gogh“, Londra, 1953. Cf. de exemplu tabloul „Secerătorul“ (1890).

Scanned with CamScanner

§ 21. Categoria eidologică a *comicului* poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului* [1], ca și la alte cîteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul* [2]. Toate aceste categorii au drept caracteristică comună preschimbarea, întemeiată de fiecare dată pe o tehnică specifică, a formelor canonice ale frumosului, în direcția creației de situații cărora să li se potrivească definiția aristotelică de „păcat și urîțenie nedureroasă și necorupătoare" [3]. Ca atare, trăsătura lor caracteristică este antropocentrismul, adică cerința raportării situațiilor la om și la ținuta morală umană, în mod specific și în acord cu natura fiecăreia dintre aceste categorii.

Tehnica fundamentală a caricaturii constă în sublinierea unei trăsături specifice, ridicate din ordinea detaliului în ordinea esențialului, de obicei prin amplificare [4], dar și prin identificare cu orice altceva ce ar avea legătură cu obiectul caricaturizat [5].

Umoristicul, ce are legătură și cu caricatura comentată, constituie în sine o categorie estetică autonomă, opusă celei a spiritualului care, la rîndul său, constă în inversarea unei relații definitiv stabilite, în timp ce umoristicul constă într-o repetată raportare degradatoare la un dat superior [6]. Există o concepție pedagogică și una

---

§ 21. [1] Et. SOURIAU, „Le risible et le comique", în „Journal de Psychologie", 1948, pp. 145—184.

[2] E. AUBOIN, „Les genres du risible", Marseille, Ofep, 1948. În ciclul determinărilor de gradul al doilea ale satiricului pot fi încadrate derivațiile categoriale ale *mușcătorului* și *causticului.*

[3] ARISTOTEL, *Poetica*, 5, 1449 a 33; E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", p. 135 și nota 3.

[4] Rămîn clasice caricaturile lui Ludovic Filip, făcute de Ch. Philipon, în „Charivari", 1834, cu o accentuată asemănare a capului monarhului cu o pară, și cele ale lui Guizot, făcute de d'Aubigny.

[5] Astfel este, bunăoară, caricatura lui Balzac, călare, trecînd în revistă un detașament format din eroi ai săi.

[6] Distincția aparține lui André Maurois. Cf. E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire", loc. cit., în special p. 105 și nota 1.

Scanned with CamScanner

psihologică asupra categoriei acesteia, potrivit cărora ea ne-ar elibera, printr-o metodă oarecum homeopatică, de spaima de anulare. Există prin urmare o dimensiune socială a umoristicului, căreia i se potriveşte într-o oarecare măsură interpretarea bergsoniană asupra sancţiunii [7].

O variantă a acestei categorii este cea a „umorului negru", aşa cum, de exemplu, apare în operele lui Swift, şi care, pe lîngă altele, constă în abordarea spirituală, ori aparent ştiinţifică şi calmă, a unor teme macabre [8]. Altă variantă a umoristicului este combinarea sa cu delicatul, cunoscută ca *humoresque* [9].

Dimpotrivă, satiricul se înfăţişează ca o tratare dură şi nemiloasă a obiectului, ce constă într-o depreciere mijlocită a acestuia din urmă, prin raportare la un concept dintre cele mai importante, ce se iau drept criteriu. „Satirele" lui Horaţiu sau ale lui Boileau constituie forme clasice ale genului, care a evoluat, în această ordine de idei, către o înjosire muşcătoare, în special ca satiră politică, însă tinzînd sub această formă să-şi constituie caracterul estetic.

§ 22. Grotescul, aflat în contrapondere cu sublimul în estetica romanticilor [1], apare amestecat cu tragicul în „Alcesta" de Euripide, în figura lui Heracles [2], şi redă

---

[7] H. BERGSON, „Le rire", III, ed. CIII, Paris, P.U.F., 1956, p. 150.

[8] Combinaţia de macabru şi umoristic este aluzia din suita „Carnavalul animalelor" de C. Saint-Saëns, la „tema oaselor", din al său „Dans macabru", executată la xilofon, schimbîndu-se măsura de trei timpi în măsură de doi timpi. În această privinţă, ne aflăm, paralel, şi pe terenul *parodicului* ce constă într-o negativitate mimetică. Cf. mai jos, § 44 şi nota 4.

[9] Cf. modul în care E. Th. A. Hoffmann tratează mitul prinţesei Brambilla. Delicateţea caracterizează în această privinţă umorul lui Dickens.

§ 22. [1] V. HUGO, „Préface de Cromwell".

[2] Cf. versul 476 şi urm. Grotescul acesta este de nuanţă comică. Alături de acesta, există grotescul înspăimîntător, ce este legat de „umorul negru", şi îşi află expresia în domeniul *grand-guignolesque*.

Scanned with CamScanner

nuanța dramei arhaice, a cărei prelungire este drama satirică [3].

Ironicul apare ca fiind mai blînd decît satiricul, corespunzînd, în opoziție cu cel din urmă, cu un fals surîs avînd o largă gamă de variante [4], ce se întinde, începînd cu dialogul platonic „Ion“ [5], care exprimă metoda socratică, și cu „Arta minciunii politice“ de Swift, pînă la utilizarea caricaturalului în grafică, în scopul exprimării unor aprecieri specifice, în timp ce comicul, în sine, corespunde, în chip mai sincer, rîsului, ale cărui tipuri, manifestate în cuvinte, gesturi și situații, forme „mecanice“ imitînd forme vii [6], le-au analizat cu măiestrie Bergson și alții [7].

Comicul, putem susține, este o valorizare sistematică a formelor rizibilului, prin utilizarea și combinarea principiului repetiției și al persiflării, de care ține fiecare element, provenit, la rîndul său, din arsenalul ridicolului. Firește, nu este necesar să revenim aici asupra celor ce s-au scris despre rîs [8]. În orice caz, considerăm util să subliniem că esteticitatea rizibilului constă în aceea că, printr-însul, urîțenia, legiferată, este deturnată spre exagerare, și că rîsul unit cu această deturnare de natură estetică constituie o parte a efortului de creare a unei lumi eliberate de spaimă și de neliniște. Aceasta este, în

---

[3] E. BUSCHOR, „Satyrtänze und frühes Drama“, „Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss.“, Phil.-hist. Abt., Jahrg. 1943, Heft 5.

[4] E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire“, loc. cit., p. 114 și urm.; V. JANKÉLÉVITCH, „L'ironie“, Paris, Alcan, 1936.

[5] R. SCHAERER, „Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique“, în „Rev. de Métaph. et de Morale“, 1941, pp. 181—209.

[6] H. BERGSON, „Le rire“, I, V: „Du mécanique plaqué sur du vivant“.

[7] E. AUBOIN, „Technique et psychologie du comique“, Marseille, Ofep, 1948.

[8] Toate teoriile sociologice, psihologice, corective ș.a.m.d. asupra rîsului se află codificate în prima parte a operei lui D. VICTOROFF, „Le rire et le risible. Essai sur la psycho-sociologie du rire“, Paris, P.U.F., 1953. Cf. și E. MOUTSOPOULOS, „Au pays du sourire“, loc. cit., p. 104 și nota 3.

Scanned with CamScanner

estetică, și justificarea morală a rîsului, de unde devine realizabilă tranziția de la grosolan la fin, grație artei [9].

Desigur, prototipuri ale rizibilului conține chiar natura, prin forme, îndeosebi animale, în care se poate observa exagerarea vreunui element: păsări cu ciocul uriaș și picioare lungi ș.a.m.d. Arta știe, însă, să exploateze asemenea apariții formale făcîndu-le comice prin îngroșarea lor stilistică. Desigur, în mai mare măsură decît în oricare altă artă, rizibilul și genurile sale își află aplicarea, dacă nu și justificarea lor estetică, în literatură, iar toate concepțiile despre comic au ca punct de pornire teorii literare. Există totuși posibilități ca și celelalte arte să exprime ridicolul la fel de autentic. În mod special se pretează la aceasta muzica [10].

Oricum, acea subapreciere a obiectului, pe care, din punct de vedere estetic, o exprimă categoria rizibilului [11], nu este decît efortul de salvare a acestui obiect de oricare eventuală anulare.

§ 23. Categoriile tipologice, pe care am putea să le numim de asemenea tematologice, caracterologice sau etico-estetice [1], nu se referă, ca cele eidologice, la prezenta structurală a obiectelor pe care le caracterizează, ci, în mare măsură, la luminozitatea particulară a acestora, la strălucirea specifică pe care o emit și prin care creează

---

[9] *Odiseea*, Cîntul IX, 326: ἄσβεστος δ' ἄρ ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν. Eclectismul va recunoaște și un rizibil moral. Cf. E. MOUTSOPOULOS, „Le problème du beau", pp. 136—137.

[10] „Divertismentul" lui Mozart, ce se încheie cu un acord strident, sau „Kaffee-Kantate" de J.-S. Bach, cu caracterul său comic solemn. Există posibilități de exprimare a comicului prin orchestrație, ca de exemplu prin utilizarea cornului englez în partea a II-a a trilogiei „Wallenstein" de V. d'Indy, sau în „Ucenicul vrăjitor" de P. Dukas, ca și de creare a unei situații comice involuntare prin proasta utilizare a cornului de alamă (situație ce amintește de căderea unui om în mers, după Bergson, *op. cit.*).

[11] Această teorie a lui PASCAL, „Provinciales", XI, au acceptat-o și Hoffmann și Hegel.

§ 23. [1] M. DE WULF, „La valeur esthétique de la morale dans l'art", Bruxelles, 1892.

Scanned with CamScanner

acea atmosferă în care este chemată să se scalde conștiința estetică și de care ea se poate îmbăta ca de un vin.

Categoriile acestea prezintă curioasa particularitate de a fi în același timp adevărate și neadevărate, în sensul că exprimă simultan, pe de o parte o tendință de tipizare scolastică, pe de alta, o realitate de fiecare dată inefabilă, ce poate fi captată doar de sensibilitatea estetică și este, în orice caz, greu încadrabilă în scheme conceptuale. Ele pot fi considerate în număr nedefinit, dar analiza lor este ușurată de faptul că majoritatea revin, pe scena actualității estetice, în chip mai obișnuit ca celelalte, așa încît doar confruntarea cu acestea poate constitui un reper pentru examinarea tuturor celorlalte.

Între acestea putem distinge grupuri speciale de categorii, dintre care cele mai cunoscute se fac ecoul știutei distincții nietzscheene între apolinic și dionisiac [2], cu toate că, în privința esteticii în general, concepțiile determinative de mai sus se cer generalizate.

Un grup de categorii tipologice exprimă stări de conștiință pacifice [3], *liniștitoare* și *atrăgătoare ;* altele, stări *excitante* sau chiar *respingătoare*. Primele sînt cele care, obiectivate, emit, s-ar zice, unde emotive lungi, impunînd o stare de confort conștiinței, în timp ce al doilea grup constituie, în aceleași condiții, o problematizare existențială, cu atît mai conștientă în orice moment.

Ca prototip de categorie pacifică o putem considera pe aceea a *paradisiacului* [4], legată de experiența unei fericiri prelungite [5], avînd rezonanța sentimentului pozitiv

---

[2] NIETZSCHE, „Die Geburt der Tragödie". Cf. mai sus, § 8 și nota 1. Altă distincție se referă la *luminos* și *tenebros*. Prin extindere, categoriile acestea se referă și la tonalități muzicale, deși aceasta este departe de a se fi demonstrat. Cf. E. MOUTSOPOULOS : „Funcțiunile cognitive ca manifestări ale dinamicii conștiinței" (poligr.), Atena, 1963, p. 195, nota 2.

[3] Acestea au legătură cu cele statice, însă se manifestă în mod specific.

[4] Din etimologia persană a termenului reiese noțiunea de grădină înconjurată de ziduri, cu toate caracteristicile secundare ale unei astfel de realități : conviețuire pașnică, lipsă de griji statornică, fericire etc.

[5] E. MOUTSOPOULOS, „Voluptățile", loc. cit., § 8.

Scanned with CamScanner

de imobilitate în afara timpului. Astfel de sentimente caracterizează nu numai anumite miniaturi persane [6], sau peisaje ca acelea ale lui Corot, ci și compoziții muzicale, precum partea a II-a a „Simfoniei nr. 8" de Schubert, unde domnește în special caracterul primei teme, ori „Preludiul" actului III al operei „Lohengrin" de Wagner, al cărui caracter se precizează de asemenea de la primele măsuri, cu toate că aprecierea aceasta se opune aceleia a lui Belvianes, care dă acestei pagini muzicale o interpretare mai degrabă cosmogonică, deslușind într-însa imaginea organizării lumii din haos [7]. Totuși chiar de am accepta această interpretare, va trebui să recunoaștem că acel caracter cosmogonic extatic al muzicii lui Wagner este cu totul deosebit, de pildă, față de „Încoronarea Primăverii" de Strawinsky, unde acest caracter apare în mod manifest ca bahic și orgiastic [8].

§ 24. În multiple raporturi cu categoria paradisiacului se află și aceea a *biblicului*, cu toate că scapă limitelor stricte ale Esteticii, spre a se extinde și asupra religiosului, dar și asupra domeniului pur conceptual. Să observăm în această ordine de idei că religiosul nu este o categorie estetică autosuficientă, cu toate că prezintă, incontestabil, potențialități estetice [1], de unde și faptul că nu este necesar să fie analizat nici dintr-un unghi creștin și nici din alte puncte de vedere mai generale, de tip teologic sau etnologic. Ajunge să admitem că însăși obiectele estetice de tematică, sau pur și simplu de funcționalitate religioasă, pot fi exprimate prin diferite categorii estetice, examinate ca atare în prezentul studiu, fapt pentru care devine evident că religiosul depășește limitele acestuia.

---

[6] Cf. de exemplu miniatura din Bihbahan (Fars), datată 1398 (Muzeul de artă turcă și islamică din Constantinopol, nr. 1950); B. GRAY, „La peinture persane", Geneva, Skira, 1961, p. 68.

[7] M. BELVIANES, „Sociologie de la musique", Paris, Payot, 1951, p. 5.

[8] Un caracter omenește orgiastic și bahic are, bunăoară, „Carmina burana" de Carl Orff.

§ 24. [1] E. MOUTSOPOULOS, „Sentimentul estetic și cel religios", în revista „Néa'Estia", vol. 69, 1961, pp. 604—610.

Scanned with CamScanner

Se adaugă o altă dificultate, ce constă în faptul că termenul „biblic" se referă la o realitate stilistică determinată, deşi generală, şi că, în consecinţă, ar trebui ca, împreună cu alte categorii, categoria ce ne preocupă acum să fie examinată în capitolul următor [2]. Cu toate acestea, nici acelea (ca, de exemplu, saphicul, anacreonticul, dantescul [3], shakespeareanul) nu pot fi considerate exact stilistice, ci mai degrabă categorii tipologice, fie şi de importanţă secundară, desigur doar din punct de vedere al aplicabilităţii.

Prin termenul de „biblic" redăm mai ales ceea ce se referă la conţinutul Vechiului Testament, fără însă a exclude prelungiri în Noul Testament, desigur numai atunci cînd caracterul acestora din urmă se apropie mai mult de acela al unor teme din Vechiul Testament. Tematica anumitor opere ale lui Chagall, bunăoară, este ilustrativă în această privinţă. În special, tema profetică a lui Ioan se leagă imediat de mai vechi teme profetice, şi are, ca atare, un caracter pur biblic.

Din contră, în ciuda structurii evident profetice a „Apocalipsei", putem spune că operele de artă inspirate de aceasta nu pot fi cu nici un chip caracterizate drept „biblice", cu atît mai mult cu cît categoria estetică specială, aceea a *apocalipticului*, oferă spre caracterizarea lor orice altceva decît o ordine atrăgătoare şi liniştitoare [4].

Categoria biblicului nu este cu totul lipsită de legătură cu o dispoziţie descriptivă, evidenţiată asupra obiectului estetic, o dispoziţie de tipizare parţială a acestuia. Figuri patriarhale sau scene ale istoriei „minore" a Vechiului Testament se pretează unei asemenea exploatări estetice. Teme ca aceea a lui Iov, a lui Lot, a Iudithei, a Suzanei, dar şi teme ca aceea a fugii din Egipt, a nunţii din Caana, a bunului samaritean, ori a drumului spre Damasc, au incontestabil un caracter biblic [5]. Şi poezia

---

[2] Cf. mai jos, § 31 şi urm., în special § 44 şi nota 1.
[3] Cf. mai jos, § 26, la început.
[4] Cf. mai jos, § 24 şi nota 3.
[5] Cf. „Booz endormi", de V. Hugo.

Scanned with CamScanner

aspiră adesea să creeze o atmosferă biblică liniștitoare [6]. Oricum, structura anumitor opere, ce depășește posibilitatea unei clasificări tematice, impune caracterizarea lor cu ajutorul altei categorii decît aceea a biblicului. Fragmentul din fresca lui Michelangelo, din Capela Sixtină, reprezentînd „Crearea lui Adam", este sublim. „Athalie" și „Esther" de Racine au un caracter mai degrabă clasic decît biblic.

§ 25. De la biblic pînă la *nostalgic*, categorie ce vădește o rămînere pasivă în domeniul posibilului, distanța nu e de nestrăbătut. În calitate de categorie estetică, biblicul conține deja nuanța dorului de vechime, de trecut, către care, luate ca valori pozitive-limită, orice efort de întoarcere se aseamănă cu un drum lung, pe care conștiința zăbovește cu mulțumire.

Un tablou de Claude Lorrain sau de Turner, de exemplu, ori o melodie de Kreisler, poartă pecetea limpede a nostalgicului, de care, datorită aceluiași efort de raportare, se leagă și categoria de *reverie* [1]. O melodie de Schumann [2] sau de Villa-Lobos [3] exprimă dispoziția spre reverie, ce s-ar putea defini drept rămînere pasivă în domeniul imposibilului.

Visarea este creația fanteziei ce lucrează cu mijloace care satisfac subconștientul, într-o sărbătoare de lumină și mișcare în opoziție cu oniricul, prin intermediul căruia pătrund în conștiință elemente fantastice cu aspect tiranic, ca în anumite tablouri de De Chirico și Dali, sau în

---

[6] Cf. tablourile „Satan plictisindu-l pe Iov" (1825) de W. Blake, „Lot și fiicele lui" (1529) de Lucas Cranach cel Bătrîn, „Iudith și Holofern" (Prado) de Tintoretto, și „Suzana în baie" (Viena) a aceluiași, ca să ne limităm la cîteva exemple caracteristice; de asemenea, tablourile respirînd pace biblică ale lui Cl. Lorrain: „Iacov cu Lavan și fiicele lui" (1676) și „Tovit și îngerul".

§ 25. [1] G. BACHEIARD, „La poétique de la rêverie", Paris, P.U.F., 1960, și „Le droit de rêver", Paris, P.U.F., 1970.

[2] Cf. cunoscuta „Träumerei".

[3] Cf. „Vocalise".

Scanned with CamScanner

anumite compoziţii plastice de tip pseudostilistic *(psychedelic)*, sau în opera unui Dürer [4].

Între visare şi oniric poate fi plasat *misteriosul*, care se consideră, din punct de vedere tematic, nemanifestat şi necunoscut, din punct de vedere formal, neprecizat şi proiectîndu-se în direcţia lui „dincolo". Un acord de terţă mărită [5], o simplă nuanţă sînt de ajuns să creeze o asemenea atmosferă şi să confere obiectului estetic tonul dorit.

O sărbătoare de lumină şi mişcare caracterizează şi categoria *fantasmagoricului*, pe unde trecem către categoriile excitante, şi pe care o considerăm în stare, prin strălucitoarea prezenţă într-însa a unui mare număr de elemente eterogene, să echilibreze lipsa de structură formală de care suferă. „Carnavalul veneţian" de Berlioz, „Pasărea de foc" de Strawinsky, sau un foc bengal fulgerînd pe cerul nopţii [6], ne dau un gust al acestei prezenţe formale, neîmblînzite dar momentane şi trecătoare, ce pare să-şi aducă prevestirea nostalgiei aşteptate să se nască din apropiata sa dispariţie.

Aşadar, fantasmagoricul ca atare conţine o anumită nuanţă existenţială de pesimism, în timp ce *fantasticul*, ce are numai un îndepărtat raport semantic cu precedentul şi care este luat cu sensul de straniu excesiv [7], constituie o categorie estetică autosuficientă, istoriceşte importantă [8], ce ne conduce pe nesimţite la abordarea

---

[4] Cf. cunoscuta acuarelă „Visul" (1525), Viena. Cf. mai jos, § 26 şi nota 3.

[5] V. JANKÉLÉVITCH, „Debussy et le mystère", ed. II, Paris, Plon, 1951.

[6] J. A. McNeill Whistler, „Nocturne in Black and Gold : The falling Rocket" (1874), Inst. Tehn. din Detroit.

[7] L. VAX, „La séduction de l'étrange", Paris, P.U.F., 1965, şi „L'art et la littérature fantastique", Paris, P.U.F., 1960 ; L. JERPHAGNON, „Une philosophie du fantastique", în „Les Etudes Philosophique", 1969, pp. 225—228 ; M. BRION, „Art fantastique", Paris, A. Michel, 1961, p. 186 şi urm.

[8] E. MOUTSOPOULOS, „Problema fantasticului la Plotin", în „An. şt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", vol. 19, 1968—69, pp. 94—175, în special p. 150 şi urm.

Scanned with CamScanner

categoriilor estetice respingătoare și iritante. Într-adevăr, fantasticul oglindește, la nivel estetic, îndepărtarea totală a conștiinței de realitatea estetică, grație căutării de forme pe care rațiunea le condamnă, indiferent de îndreptățirea lor de către conștiința estetică. „Grădina plăcerilor" de J. Bosch [9], care se află la Prado, transmite ideea clară a căutării unui echilibru general întemeiat pe detalii în care artistul își lasă inspirația să creeze, neînfrînată, inacceptabilul [10]. O asemănătoare căutare dublă caracterizează și „Simfonia fantastică" a lui Berlioz, construcțiile fantastice ale lui Gustave Doré, sau seria „Anotimpurilor" a lui Arcimboldo, aflată la muzeul din Viena [11].

§ 26. De la oniric la categoria de *coșmar* tranziția este relativ lină. Coșmarul exprimă spaima anulării existenței și apare ca atare în „Infernul" lui J. Bosch [1]; exprimă însă și spaimele unei existențe torturate, și ca atare se prezintă în „Judecata de apoi", tot a lui J. Bosch [2].

---

[9] J. COMBE, „J. Bosch", Paris, Tisné, 1946, și J. DE BOSHÈRE, „J. Bosch et le fantastique", Paris, A. Michel, 1962, p. 186 și urm.

[10] O decădere categorială a fantasticului în direcția grațiosului este poate termenul, greu de tradus, de *fantasque* (cf. mai sus, § 4), a cărui trăsătură caracteristică ne-o furnizează, ca realizare estetică, „Fantasio" de A. de Musset. Decăderea fantasticului în direcția rizibilului este *burlescul*, în timp ce decăderea sa în direcția tragicului este *monstruosul*. Asupra relațiilor dintre fantastic și urît, cf. V. FELDMANN, *op. cit.*, în special p. 203 și urm, și mai sus, § 10 și nota 9.

[11] E. MOUTSOPOULOS, „Fantezia formatoare", în „Anale de Estetică", vol. 2, 1963, pp. 64—67, la sfîrșit.

§ 26. [1] Palatul dogilor, Veneția.

[2] Academia de Arte frumoase, Viena. Caracter de coșmar au și unele opere referitoare la evenimente reale, ca „Pluta Meduzei" de Géricault, „Guernica" (1936) de Picasso, sau „Monumentul închinat distrugerii Rotterdamului" (1951) de Ossip Zadkin. Dacă de la realismul creațiilor acestora trecem la idealismul din poemul lui Dionisios Solomos, „Distrugerea insulei Psara", sau din reprezentarea picturală a acestui poem, datorată lui Gyzis („Gloria"), constatăm deschideri către sublim. Prin categoria estetică a realului sîntem conduși către categoriile de *istoric* și *anecdotic*.

Scanned with CamScanner

Categoria *dantescului*, referitoare la conținutul obiectivărilor artistice, este adesea utilizată în mod auxiliar, ca în opera „Papă simoniac" de W. Blake (1827). Totuși, percepția corectă a coșmarului se realizează doar în cadrul noțional al „apariției de coșmar". Făcînd o ilustrație, fără ca prin aceasta să coboare caracterul estetic al operei sale, H. Fuseli reprezintă simbolic coșmarul printr-o iapă cu ochi de foc, fapt care subliniază groaznicul situației pătrunse în spațiul somnului („Coșmar", 1781). Apocalipticul, de care a fost vorba doar cu puțin înainte, este o categorie autosuficientă, care, cu toate acestea, este legată de sublim, de îndată ce acesta s-ar concepe ca o primejdie dorită [3].

Un reflex dinamic al coșmarului este *demonicul*, relaționat nu cu demonii, ci cu o anumită specie de daimon socratic, ce impulsionează existența către ținte de neatins. Acest caracter îl prezintă, bunăoară, anumite poeme ale lui Verlaine ; același caracter îl au și unele opere muzicale, precum „Sonata în si bemol" de Liszt [4].

Un caracter mai dramatic manifestă categoria *bahicului*, trădînd unirea mistică-orgiastică cu forțe de nenumit. Încă Platon pomenește indirect de categoria respectivă [5], pe care Purcell [6], Berlioz [7] și Musorgski [8] o celebrează cu bucurie.

Categoria *titanicului* se întemeiază, filosoficește vorbind, pe dinamisul existenței și pe tipul de transcendere a litosferei și a biosferei, printr-un anumit proces înfățișat de Teilhard de Chardin.

---

[3] Cf. mai sus, § 12 și nota 11, § 25 și nota 4 ; A. CARACO, „Le désirable et le sublime. Phénoménologie de l'Apocalypse", Neuchâtel, la Baconnière, 1969.

[4] Caracter demonic și tragic în același timp manifestă anumite opere din ultima perioadă a lui Goya, ca „Bătrîni mîncînd" (1823), Prado, Cf. E. CASTELLI, „Il demoniaco nell arte", Milano, Electa, 1952.

[5] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 72 și urm.

[6] „Corul Erinniilor", „Didona și Eneas".

[7] „Simfonia fantastică", partea a III-a.

[8] „Noapte pe muntele pleșuv."

Cu diferența că în această privință dialectica este ascendentă, în vreme ce dialectica pe care o trădează categoria *prometeicului* este descendentă. Caracteristic e faptul că amîndouă categoriile au fost succesiv redate în opera lui Beethoven.

În sfîrșit, drumul ciclic ce ne conduce către supraomenesc se încheie în zona umanului, concepută, în chip larg, prin categoria *eroicului*, prin intermediul căreia regăsim categoriile eidologice de la care am pornit.

§ 27. Cît despre categoriile *tendențiale*, acestea pot fi caracterizate și ca orientative [1], în sens larg, și ca energetice, ca și în multe alte feluri. Toate cele trei caracterizări, împreună cu multe altele, se susțin, fiecare din rațiuni diferite. Tendința trădează o trăsătură diferențială de dinamism, de unde provine mișcarea și curgerea. Iar orientarea manifestă un impuls dinamic al conștiinței, provocat parcă de natura însăși a obiectului acesteia, care o poartă cu sine într-o direcție particulară.

Astfel, Aristidis Koïntilianos, explicînd mecanismul emoției estetice, sau al *divertismentului*, în sensul seducerii sufletului de către obiectul estetic, scrie următoarele : „Un lucru admirabil se produce în cele ce se află în mișcare, dacă același lucru se întîmplă corzilor și suflărilor ce mișcă instrumentele, la fel cum sufletul cuprinde trupul ; acesta este solidar cu spiritul, în timp ce suflarea răsună în chip melodios și euritmic ; intră în rezonanță și este ținut încordat de proprii nervi, în vreme ce coarda este lovită în mod armonios, la fel cum se consideră că s-ar petrece fenomenul și în cazul ghitarei“ [2].

---

§ 27. [1] Termenul îl folosește și Et. SOURIAU, *Conferințe*, VI.

[2] ARISIDIS KOÏNTILIANOS, XVIII, p. 107 (Medium). Pentru o exprimare mai sintetică a acestei opinii, cf. PLATON, *Republica*, 401 θ: καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὅ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία ἐρρωμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς; *Timaios*, 88 a-b ; H. KOLLER, „Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck“, Berna, Francke, 1954, p. 90 ; E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon“, § 19 și urm. ; p. 259 și nota 3.

Scanned with CamScanner

În fine, energia mărturisește despre o înrîurire violentă a obiectului estetic asupra conștiinței, ca și o corespondență directă a acesteia cu obiectul. În cele trei cazuri, caracteristică este mișcarea dintr-un motiv sau altul a conștiinței estetice, care este dispusă să se îndrepte în mod activ înspre obiectul său, cu excepția cazului cînd devine prada unei atracții și a unei seducții.

De aceea, asemenea categorii, dintre care aceea a *captivantului* este cea mai importantă, pot fi numite și ale seducției, cel puțin întrucît au o legătură cu un anumit proces de înstrăinare.

§ 28. Cu aceste categorii pătrundem într-o nouă regiune a Esteticii. Categoriile pînă aici analizate se refereau la o situare reflexivă a conștiinței față de obiectul estetic. Din contra, în cele ce urmează vom fi confruntați cu categorii mai mult sau mai puțin extraconceptuale, cu toate că, firește, vom depune efortul de a le diminua caracterul rebel, și din punct de vedere al conceptualizării, într-o oarecare măsură, în scopul ca acestea să se încadreze în sistemul nostru categorial.

Respectivele categorii nu sînt concepute ca fiind izolate de o anumită ordine temporală, legată nu de ritm, ci de orientarea ritmică a obiectului estetic, exprimînd o mișcare și impunerea unei mișcări neorganizate dar în același timp marcate. Citățm, de exemplu, în această privință, o serie de interpretări ale categoriilor respective, fără a trece însă și la enumerarea lor exhaustivă. Oricum, se poate spune că, în genere, ele formează două grupuri, opuse dinamic, ba chiar și dialectic, și complementare reciproc, la fel cum se întîmplă, după cum am văzut, și în privința categoriilor tipologice : un grup cuprinde categorii excitante, iar celălalt, categorii tranchilizante.

În primul grup, imediat după captivant, se încadrează, fără nici o obiecție, cea a *înălțătorului*, prin care conștiința, obiectivată, este transportată într-o regiune în care va putea trăi o emoție sublimă. Înălțătorul este corespondentul energetic al sublimului, considerat ca dinamic Tabloul „Laocoon" de El Greco, al doilea „Faust" al lui

Goethe, o miniatură cu adevărat surprinzătoare ca aceea din Evangheliile Hidta, din secolul al XI-lea, reprezentînd o furtună pe marea Galileei [1], „Patimile după Matei" de Bach, sau clopotnița unei catedrale gotice, au incontestabil acest caracter.

Stimulantul antrenează întreaga conștiință, impunîndu-i o ordine proprie obiectului estetic caracterizat de această categorie. Se poate chiar ca stimulantul să fie legat și de unele forme de exteriorizare ale stărilor de conștiință. Astfel, cînd asculți „Marșul ungar" din „Damnațiunea lui Faust" de Berlioz, giga pentru harpă ce încheie „Simfonia nr. 3" de Mendelssohn, tropotul din „Walkiria" lui Wagner, sau „Boleroul" lui Ravel, te simți cuprins de dorința de a urmări întrega lor desfășurare ascendentă. La fel se întîmplă și cu tablouri picturale precum „Vîrtejul amanților" de W. Blake, „Țipătul" lui E. Munch (1893) sau „Frumoasa pasăre descoperind necunoscutul într-o pereche de amanți" de J. Miró, dar și cu compoziții poetice ca „Les Djinns" de V. Hugo [2], ori „Cîntecul de toamnă" al lui Verlaine.

Atrăgătorul apare pe un fond de grație și de eleganță. *Îmbătătorul* mărturisește o excitație în care conștiința riscă să iasă din sine, nu atît prin autoalienare, cît uitîndu-și în mică măsură condiția. Și în privința aceasta, cît și cu referire la celelalte categorii, prindem de veste despre prezența unor elemente specificatoare inefabile, care însă determină, cu partea lor, caracterul oarecum exterior al obiectelor la care se referă și al stărilor de conștiință corespunzătoare. Astfel, un dans este caracterizat ca îmbătător, nu numai datorită unei rotiri plăcute, care eventual te poartă cu sine în chip estetic ; e îmbătător un poem precum „Armonie de seară" de Baudelaire

---

§ 28. [1] SIR HERBERT, READ, *et al.*, „The Origins of Western Art", New. York, Grolier, ed. IV, 1967, p. 220.

[2] Cf. exploatarea structurii simfonice a poemului de către C. Franck.

Scanned with CamScanner

nu doar datorită aluziilor exterioare la dans, ce i se daugă, dar şi datorită structurii lor rotitoare mai profunde.

Violentul, luat drept categorie, reprezintă intervenţia neaşteptată a direcţiei obiective în lumea conştiinţei. Anumite pînze ale lui Rouault, în care convieţuiesc tonuri discordante de albastru şi roşu, un tablou fauve, sau unul de Vlaminck, au, incontestabil, acest caracter, după cum compoziţiile muzicale pronunţat ritmice, rezonanţele dure şi neaşteptate, o alternanţă complexă din punct de vedere ritmic de pauze şi tensiuni, contribuie la crearea unei atmosfere estetice de violenţă [3]. O exagerare a violentului este *deturnantul*.

Categorii analoage sînt acelea de *minunat* [4], de *zguduitor* şi de *patetic*, dintre care prima conţine sensul de nemaiîntîlnit, de ceva ce produce scindarea obiectivantă a conştiinţei, a doua are înţelesul golirii conştiinţei de orice conţinut stabil, iar a treia, pe acela al corespondenţei directe a pasiunii creatoare cu o tensiune formală izbucnind în tensiuni antitetice [5].

Există de asemenea gradaţii ale eroticului, după cum există şi cazuri de decădere a acestuia.

§ 29. Alături de grupul acestor categorii, există, aşa cum am văzut, acela al categoriilor *tranchilizante*.

Seriosul şi *solemnul* par a fi între ultimele adeseori prezente. Cea dintîi este întrucîtva greoaie, cum se întîmplă în anumite tablouri ale lui Signac sau Seurat, în ciuda tematicii de bază şi a uşurinţei execuţiei tehnice ; pe cealaltă o caracterizează o anumită emfază sau măre-

---

[3] În vorbirea cotidiană sensul categoriei de *uluitor* a suferit o depreciere, fiind relaţionat cu violentul.

[4] E. MOUTSOPOULOS, „Merveille et émerveillement", loc. cit., şi „Minune şi minunare în dialogul platonic «Theaaetet»", loc. cit. Cf. mai sus, § 13 şi nota 18.

[5] Anumite opere muzicale caracteristice, precum „Sonata pentru pian în do bemol, opus 13", şi „Sonata în fa bemol, opus 57", de Beethoven.

Scanned with CamScanner

ție [1]. Amîndouă au însă, ca trăsătură principală, o incontestabilă rigiditate, ce corespunde, în conștiința estetică, unui gen de tensiune ascendentă calmă. Elementul calmului predomină în majoritatea operelor picturale de tip „natură moartă", în afara cazurilor în care artistul a dorit să impună o tonalitate violentă, grație unei opoziții contrapunctice ; de regulă, calmul predomină de asemenea în forme abstracte ca ale sculpturilor unui Henry Moore.

Un ultim grup de categorii determinative este cel al categoriilor *orientative*, în sensul restrîns al termenului, adică al celor ce se referă la tempo-ul muzical ; acestea apar de obicei în italienește, ca *largo, grave, lento, adaggio* [2], *andante* [3], *allegro, presto*, împreună cu derivatele lor diminutivale [4] ori augmentative [5], ce creează gradații orientative medii, sau cu toate determinările diferențiale referitoare la expresie [6], prin care se stabilește o foarte bogată scară de posibilități expresive, întărită și de dezvoltarea terminologiei dinamismului muzical [7]. Poezia recurge adesea la căutări ale unei ordini simfonice. Poemul „Întoarcerea împăratului" [8], de V. Hugo, are cu siguranță o structură *(presto, lento, andante)* ce amintește de operele simfonice. Dramaturgia și cinematograful

---

§ 29. [1] La acestea se adaugă uneori pe nesimțite și elementul mitului în „versiune" oficială. Un element de fantastic semioficial caracterizează icoanele de tipul Epinal, în care găsim accentuate potrivit sau exagerat tot felul de elemente mitice adoptate oficial sau semioficial.

[2] Însemnînd „cu ușurință" (fr. *a l'aise*), fără legătură cu *adagium*, care are semnificația de „frază exhortativă".

[3] Însemnînd „la pas", liniștit.

[4] Cf. de exemplu *andantino, allegretto*, împreună cu caracterizările ajutătoare *molto, non troppo, assai* etc.

[5] Cf. *prestissimo*, și caracterizări ca *scherzando* (de la : *scherzo)* sau *tempo di habanera* etc.

[6] Cf. de exemplu foarte numeroasele caracterizări ca *maestoso, amoroso* etc., dar și mai obișnuitele *vivace, con brio, con moto* etc.

[7] Pentru Mozart, de pildă, la nivelul dinamicii există încă doar relația antitetică *piano-forte*.

[8] Din „Les rayons et les ombres". Ar trebui de asemenea pomenite posibilitățile orientative care se referă nu la *esență*, ci la *devenire*, ca de exemplu *accelerando, diminuendo* etc.

Scanned with CamScanner

recurg adeseori, firește, dintr-o perspectivă diferită, la aceleași căutări.

Este greu să vorbești despre categorii tendențiale fără să riști să cazi în domeniul unei estetici metaforice. Nu putem totuși nega urzeala de descîntec [9] a tuturor obiectelor estetice care acționează asupra existenței în întregime, în așa măsură încît, bunăoară, Souriau le relaționează [10] mai mult cu arta trăită decît cu cea percepută. Ai zice că aceste categorii corespund unor dispoziții sentimentale, pe care le și exprimă. Problema în ansamblu se leagă incontestabil de concepțiile vitaliste superioare [11]. În tot cazul, apare ca un dat, în privința lor, corelația de reunire stabilită între stările de conștiință și categoriile estetice relative la acestea.

§ 30. Considerate în ansamblu, categoriile determinative se impun ca fiind egale în drepturi și importanță cu cele tradiționale, în ceea ce privește faptul că, prin bogăția perspectivelor ce le deschid spre aprecierea estetică a obiectelor pe care le caracterizează, îmbogățesc și dimensiunile conștiinței estetice înseși, ale cărei reflexe obiectivante sînt. Raportate la concepția clasică asupra relației teoretice dintre formă și conținut, o fac realizabilă, în timp ce, pe lîngă aceasta, conferă obiectului estetic o strălucire particulară, care permite ca savoarea acestuia să devină irepetabilă. În scopul ca toate clasele de categorii estetice să se coreleze organic într-o anumită imagine sintetică, considerăm că, dacă cele tradiționale pot fi, *grosso modo* și *mutatis mutandis*, comparate cu un fascicul de lumină, categoriile determinative

---

[9] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", p. 112 și urm.

[10] *Conferințe*, VI.

[11] J. M. GUYAU, „Les problèmes de l'esthétique contemporaine", Paris, 1884; Th. RIBOT, „Essai sur l'imagination créatrice", Paris, unde revine tema cenesteziilor; M. PRADINES, „Traité de psychologie générale", vol. I: „Le psychisme élémentaire", Paris, P.U.F., 1943; V. JANKÉLÉVITCH, „La musique et l'ineffable", Paris, A. Colin, 1961, p. 114 și urm.

Scanned with CamScanner

sînt, în aceeaşi ordine de idei, comparabile cu prisma de unde acestea provin, iar pe cele ale desăvîrşirii, despre care va fi vorba mai departe, le putem asemui cu spectrul ce se formează în continuare, fără ca acest lucru să aibă, desigur, nici un fel de semnificaţie axiologică discriminantă. Cît despre ipostaza lor de valori, categoriile determinative manifestă o anumită prezenţă obiectivată particulară, subordonată nu unor trăsături distinctive structurale, ci mai curînd tematice, deci încă diferenţiate, de unde şi faptul că dintre toate categoriile, acestea sînt cele care trezesc gama cea mai bogată de sentimente în conştiinţa estetică, sau, cel puţin, acelea care le exprimă în modul cel mai autentic.

Scanned with CamScanner

CAPITOLUL III

CATEGORIILE FINALE

§ 31. Așa cum am subliniat în cele de mai sus [1], categoriile finale se raportează îndeosebi la înfățișarea externă a obiectului estetic sau la mijloacele estetice prin care acesta devine perceptibil, ca atare, de către conștiință. Am zice chiar că, dintre toate categoriile, cele finale sînt în gradul cel mai înalt estetice din punct de vedere intelectual, adică, în vreme ce categoriile tradiționale și cele determinative atrag după sine, în vederea supunerii lor la examenul conștiinței, o emoție estetică obiectivată într-o anumită criză estetică, criza legată de aceste noi categorii poate foarte bine să fie și una logică, de vreme ce, atunci cînd aceasta se declară, se iau în considerație elemente provenite din operații intelectuale de natură analitică.

Particularitatea amintită nu face ca respectivele categorii să fie ireconciliabile cu alte clase de categorii estetice în cazul coexistenței lor în același obiect estetic, cu deosebire că, deoarece se raportează desigur la finalizarea și desăvîrșirea într-un fel sau altul a unei forme, aplicabilitatea lor se limitează la obiecte de inspirație artistică, nu și la cele naturale, în afară, poate, de cîteva excepții contestabile [2]. Prin urmare, de la aceste categorii dificil de clasat ar putea să înceapă cercetarea din prezentul capitol legîndu-se astfel, în chip organic, de precedentele.

Programul pe care-l vom urma va cuprinde, în continuare, examinarea categoriilor *diferențiale*, care caracteri-

---

§ 31. [1] Cf. mai sus, § 4, la sfîrșit.
[2] Cf. mai jos, §§ 32—33.

Scanned with CamScanner

zează efortul de a se conferi obiectului estetic un profil diferențial cît mai pronunțat posibil, grație individualizării sale ; a categoriilor *istorice*, ce se leagă de sistemele stilistice dezvoltate în special în timp, dar și în spațiu, și caracterizează, în opoziția cu cele dintîi, o tendință de anulare a individualității unui obiect estetic prin relaționarea sa cu scheme expresive avînd o aplicativitate productivă foarte generală ; în sfîrșit, examinarea categoriilor *combative*, care se referă la înfrîngerea dificultăților tehnice ale instaurării operelor de artă.

§ 32. Dacă există anumite categorii diferențiale care, prin natura lor, leagă categoriile finale de cele examinate în capitolele precedente, în măsura în care, la fel ca și cele din urmă, pot fi considerate, în anumite condiții, ca referindu-se la obiecte estetice, atît naturale (adică cele a căror existență nu presupune în mod necesar o intenționalitate estetică prealabilă) cît și artistice, în opoziție cu celelalte categorii finale, ce se referă doar la obiecte artistice, atunci două sînt în primul rînd cele care îndeplinesc condițiile anterioare : *pitorescul* și *exoticul* (peisaj pitoresc, scenă pitorească ; fruct exotic ca înfățișare și gust).

Pitorescul *(pittoresco)*, ca termen, nu poate fi interpretat decît după examinarea evoluției sale. Littré citează referitor la aceasta, unele definiții succesive, schițînd astfel traiectoria semantică a noțiunii. Pitoresc este, mai întîi ceea ce se referă la pictură [1], adică la legile și regulile speciale ale picturii corecte [2], prin urmare și la ceea ce constituie chiar esența picturii. În continuare, termenul capătă o organizare noțională de tranziție, în măsura în care se raportează la orice obiect care poate constitui subiectul unei instaurări picturale, fiind format conform regulilor fundamentale ale acestei arte, impuse de na-

§ 32. [1] La vechii greci „grafica". Vezi PLATON, *Gorgias*, 450 c, și *Theaetet*, 144 e.

[2] E. LITTRÉ, „Dictionnaire de la langue française", ed. nouă vol. 5, Paris, Gallimard-Hachette, p. 1939.

Scanned with CamScanner

tura și de istoria picturii, și care desfată excitînd în același timp privirea și spiritul privitorului [3].

În sensul acesta, pitoresc este un obiect demn de a fi reprezentat pictural, prin aceea că posedă o anumită structură caracteristică și o înfățișare conformă cu posibilitățile particulare de reprezentare ale artei picturii. În vorbirea actuală se întîlnește chiar expresia „are culoare", în legătură cu subiecte pitorești. Astfel, pitorești, adică ieșind din tipicul înfățișării obișnuite, pot fi un chip [4], un animal [5] sau o îmbrăcăminte [6], o situație sau o ambianță [7], cu condiția ca *ethos*-ul lor manifest să le convertească în subiectele unei eventuale reprezentări picturale. Același lucru se poate spune și despre anumite peisaje naturale caracteristice [8], ca și, la un al doilea grad, despre anumite reușite artistice, din punct de vedere expresiv [9] sau structural [10]. Ultimul punct de vedere ne conduce la o a treia semnificație, referitoare la termenul pe care îl cercetăm, semnificație apărută începînd cu romantismul, care se referă la rezultatul artistic provenit dintr-o opoziție vie de linii și de lumini și umbre [11], dar și, în general, de forme, precum și de culori.

Din cele de mai sus putem conchide că pitorescul este o categorie pluridimensională, în măsura în care, ca te-

---

[3] *Ibidem.*

[4] „Țiganca", de Frans Hals.

[5] „Măgarul verde", de M. Chagall.

[6] „Poștașul" (Arles), de V. Van Gogh, sau judecătorul ce coboară „Scara mare a Palatului Justiției", gravură de H. Daumier.

[7] De asemenea Daumier, „Vagonul de clasa a treia".

[8] Doamna de STAËL, „Corrine", XIX, 5, nu șovăie să compare asemenea peisaje cu marea artă : „Dans les contrées pittoresques on croit reconnaître l'empreinte du génie créateur".

[9] VOLTAIRE, „Dictionnaire philosophique", *s.v.* Imagination : „Virgile est plein de ces expressions pittoresque dont il enrichit la belle langue latine".

[10] CHATEAUBRIAND, „Le génie du christianisme", III, I, 8 : „Les deux tours hautaines de l'église gothique font un effet pittoresque sur l'azur du ciel"

[11] E. LITTRÉ, *op. cit.* Celelalte accepții ale termenului nu interesează aici.

Scanned with CamScanner

matică, aparţine, într-un anumit sens, seriei categoriilor determinative, ba chiar a celor tipologice, întrucît are o legătură cu *paradoxalul*; cît despre dispoziţia sa, aparţine incontestabil clasei de categorii diferenţiale, însă, în subsidiar, şi seriei categoriilor combative, tocmai prin intermediul caracterului său categorial, ce o apropie de acestea [12]. Respectivul caracter o face dealtfel să se opună categoriei solemnului.

Astfel, pitoresc este corul Acharnanienilor, din comedia cu acelaşi nume a lui Aristofan [13]; pitoresc este, în tabloul „Baia Dianei" din şcoala de la Fontainebleau, atribuit lui Clouet, elementul cavalerului care poartă un costum din Renaştere; pitorească este prezenţa măgarului în „Gilles" (1721), de Watteau; pitorească este cămila în tabloul reprezentînd o temă serioasă precum întîlnirea lui Eliezer cu Rebecca; pitorească este apariţia nevăstuicii în natura moartă „Pila" (1728), de Chardin, deşi în exemplul acesta pitorescul tinde spre anecdotic; în sfîrşit, pitorească este şi înfăţişarea negresei în „Olympia" de Manet şi în „Femeile din Alger" (1832) de Delacroix, cu toate că în această operă particulară tematica generală se orientează către exotic.

La fel, arta muzicii se pretează la repezentarea pitorescului. Nu este nevoie să insistăm asupra numeroaselor episoade pitoreşti din „Carnavalul animalelor" de Saint-Saëns. Însă se pot da multe exemple în această privinţă şi din opere de orientare mai severă în „Simfonia timpanelor" de Haydn, unde variaţiile pe tema unui cîntec franţuzesc de copii se pretează la o elaborare pitorească, permiţînd, datorită caracterului pitoresc al operei, anumite căutări tehnice, care ar fi fost interzise în opere de o seriozitate voită, în „Suita bergamască" de Debussy, prin al cărei titlu compozitorul face aluzie la culegerea, aproape omonimă, de poeme de Verlaine; în partea a doua a „Simfoniei pastorale" de Beethoven. Mai puţin pitorească

---

[12] Cf. mai jos, § 44 şi urm.
[13] Versetul 204 şi urm.

Scanned with CamScanner

și mai mult anecdotică este apariția Marsiliezei în „Uvertura 1812“ de Ceaikovski [14]. În muzică, pitorescul a fost considerat curînd convenabil pentru compozitori precum Rameau, a cărui „Pasăre“ a constituit sursa de inspirație pentru contemporanul nostru Respighi („Păsările“). Pitorescul pluritematic, sugerînd atmosfera de petrecere, este cultivat de Stravinski în uvertura la suita „Petruşka“ [15].

Dar și poezia face uz de o tehnică analoagă : stilul lui Victor Hugo este încărcat de termeni izbitori ce pot fi cu siguranță apreciați drept pitorești ; același lucru se poate spune și despre stilul lui K. Krystallis, dincolo de orice elemente idiomatice. Prin urmare, ceea ce face din pitoresc, considerat atît ca atare, cît și ca o „culoare locală“, o categorie finală, este dispoziția căutării pe care prezența sa o trădează.

§ 33. Dacă însă pitorescul este căutare, exoticul este urmărire, ba chiar urmărire metodică și intensă a neobișnuitului, o urmărire nestăpînită a perifericului, a ceea ce se află, atît tematic cît și stilistic, în contratimp. Cercetarea exoticului ne introduce simultan și în cercetarea categoriilor diferențiale. Exotismul și filosofia fugii ce se leagă de acesta, constau în actualizarea absenței. O mare parte din „Florile Răului“, ale lui Baudelaire, din „Dezamăgitele“ lui P. Loti, sau din „René“ al lui Chateaubriand, precum și tablourile perioadei tahitiene a lui Gauguin, sînt, în ce privește detaliile și compoziția, opere însuflețite de exotism, în sensul de mai sus al termenului. Dar ajung și simple cuvinte izolate pentru crearea unei atmosfere de exotism [1]. La fel, versul lui V. Hugo, referitor la toponimicele „biblice“ Ur și Jéri-

[14] Cf. mai sus, § 26, nota 2, și la sfîrșit.
[15] Însăși tema are caracter exotic.

§ 33. [1] Cf. de exemplu „Sakuntala“ ; ASSELINEAU, „Mélanges tirés d'une bibliothèque romantique“, Paris, 1886, p. 122 ; P. JOURDA, „L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand“, Paris, Voivin, 1938.

madeth, dintre care al doilea este neatestat, exprimă aceeași stare de spirit exotică [2].

Elementul exotic tinde să predomine, într-o anumită artă și într-o anumită epocă, ori de cîte ori se intensifică contactele unei societăți date cu civilizații și societăți diferite. Astfel, se revelă ca exotic elementul persan, de cîte ori este introdus în tragedia greacă [3]; cel turcesc, atunci cînd apare în teatrul francez [4]. Muzica cultă a căutat dintotdeauna exoticul, recurgînd la toate sistemele melodice sau ritmice de origine străină: muzica greacă antică, la armoniile „barbare" [5]; cea bizantină, la tradiția orientală [6]; cea clasică a secolului al XVIII-lea la anumite turcisme *(turqueries)* [7].

Există în privința aceasta dispoziții atît nesincere cît și sincere; aceasta depinde de autenticitatea inspirației. Exotică poate fi doar tematica unei opere de artă, nu și limba artistului. „Pescuitorii de perle" de Bizet nu conține nici un fel de exotism pur muzical ori tehnic. Dimpotrivă, în „Madame Butterfly", Puccini a încorporat și valorificat estetic multe elemente melodice de proveniență japoneză. Pe de altă parte, elementele muzicale amerindiene folosite de Dvořàk în „Simfonia nr. 5" („În Lumea Nouă") și-au pierdut caracterul exotic, într-atît de mult au fost supuse unui efort de integrare în sistemul armonic dat. Debussy nu șovăie să folosească, de exemplu, scări pentatonice ca elemente de expresie li-

---

[2] Cf. „Booz endormi": „Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth". De regulă, prin exotic se urmărește expresia unei asprimi, în opoziție cu ceea ce se consideră a fi cu putință de produs ca impresie de către familiar. Cf. J.-J. ROUSSEAU, „La nouvelle Héloïse", IV, 11.

[3] Ca de exemplu, în *Perșii* lui Eschil.

[4] MOLIÈRE, „Le bourgeois gentilhomme", sau RACINE, „Bajazet".

[5] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", p. 67 și urm.

[6] E. MOUTSOPOULOS, „Arts libéraux et philosophie à Byzance", loc. cit.

[7] Cf. în special la Mozart, „Răpirea din serai" și „Sonata în la minor" *(Rondo alla turca)*.

Scanned with CamScanner

beră ; dar aici exotismul nu mai există ca o urmărire exterioară, ci ca reușita unei inovații geniale [8].

De multe ori, exoticul devine tipic : după *les turqueries* apar în miniatura europeană a secolului al XIX-lea *les chinoiseries*, adică imitațiile unor forme autentice de proveniență chinezească. Pictura și sculptura mai nouă integrează, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, concepții asiatice sau africane, în strădania lor de a crea noi forme. Van Gogh nu va șovăi să se inspire după modele din pictura japoneză, în vreme ce cubismul va cuprinde, printre trăsăturile sale diferențiale, cunoștințele reprezentanților săi obținute din studierea măștilor negro-africane, la fel ca și Debussy, la nivel muzical.

Pitorescul rămîne o categorie exterioară și neesențială în caracterizarea și valorizarea unei opere de artă ; exoticul, însă, este pasibil, în această privință, de gradualizări, după sinceritatea creatorului, reflectată în unitatea formală.

§ 34. De categoriile de mai sus se leagă, fie și numai slab, adică numai din unghiul intenționalității estetice, alte cîteva, precum *descriptivul*, manifestat în special în literatură, ca de exemplu în fragmentul din *Iliada* care se referă la scutul lui Ahile [1], ori, la începutul cărții a II-a a „Mizerabililor" lui V. Hugo, unde se descrie bătălia de la Waterloo, dar și în muzică, în simfonia „Harold în Italia" de Berlioz, unde se convertește cu ușurință în *programatic*. Descriptivul poate avea un caracter cu totul exotic, chiar și la Bach, cînd, în „Patimile după Matei", subliniază fraza „Și îndată perdeaua dinlăuntrul Templului s-a rupt în două" [2] printr-o linie melodică coborîtoare, și cînd comentează cuvîntul „șarpe" prin repetarea unui interval melodic de secundă („Patimile după Ioan").

---

[8] Cf. mai general, G. BRELET, „Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical", în „Revue Philosophique", 1946, pp. 71—96.

§ 34. [1] Σ' 463—617.

[2] *Matei*, 27, 51.

Altă categorie din același grup este aceea numită *de moravuri*, care manifestă totuși o suprafață amplă, înglobînd mai multe categorii, ca aceea a dramaticului, a comicului etc. și caracterizează un efort de proiectare tipică [3] a vieții morale și sociale a unei clase sau a unei epoci. Astfel, comediile lui Molière pot fi considerate de moravuri, ca și, dealtfel, drama lui K. Palamas, „Trisevgheni". În opera lui Balzac sau în aceea a lui Faulkner pictura de moravuri atinge înalte nivele de creativitate. Dar și anumite instaurări picturale, precum tabloul „Satul meu" de Chagall, conțin elemente de moravuri.

O extindere a suprafeței acestei categorii, prin care ea se leagă prin opoziție de exotic, este *cosmopolitismul*, care apare ca urmărind o idealizare a generalului și conține, prin urmare, elementul contradictoriului. Iar categoria *naționalului* se referă nu numai la valori, dar și la caractere diferențiale. Desigur, în primul rînd literatura, inspirată în mare măsură și din forme lingvistice naționale și tradiționale, este, mai mult decît celelalte arte, națională. Totuși, și acestea oricît ar căuta, de la caz la caz, să exprime idealuri transnaționale, sînt, din punctul de vedere al componentelor individuale ale inspirației artistice, legate de o tradiție națională. Astfel, opere deosebite ca „Iliada" și „Simfonia nr. 9" de Beethoven se adresează unui public general uman, dar își trag rădăcinile din tradiția civilizației grecești, respectiv germane.

Alteori opere de artă avînd un caracter național precis scapă întregirii unui asemenea program concret. Astfel de opere sînt, bunăoară, cele datorate activității diverselor școli muzicale zise naționale din secolul al XIX-lea, sau, mai aproape de noi, operele unor personalități creatoare ca Bela Bartók, Darius Milhaud, Villa-Lobos, al multora dintre compozitorii greci ai ge-

---

[3] *Tipicul* este ca atare o categorie estetică avînd o suprafață și mai extinsă, pasibilă de a căpăta semnificația de „prin excelență", de „exemplar", de „caracteristic".

Scanned with CamScanner

nerației trecute etc.[4]. În sfîrșit, este posibil ca o perspectivă particulară de un anumit gen să primească denumirea caracteristică a țării în care a fost confirmată ori s-a impus. Astfel vorbim despre o suită franceză de J.-S. Bach, sau despre uvertura melodramatică de tip italian ori francez (de exemplu Rossini, Bizet).

§ 35. Ca o categorie estetică, naționalul[1] este confundat uneori cu *folcloricul*. În realitate primul exprimă date esențiale, iar al doilea, date mai particulare și mai descriptive. Însă aceste două categorii nu pot coincide. Există un anumit hispanism în „Micul rege al Galiciei" de V. Hugo, așa cum există hispanism în „Carmen" de Mérimée sau de Bizet, desigur, nu întotdeauna unul pur[2]. Cît despre folcloric, acesta poate fi folosit de către artă ca atare, doar dacă permite și o prelucrare tehnică, grație încadrării respectivelor opere într-o situație estetică general recunoscută, printr-o anumită transsubstanțiere.

Această categorie, dealtfel, este în mod greșit pusă în relație cu aceea a pitorescului, precum și cu aceea a *naivului*. Îndeosebi cea din urmă, deși caracterizează operele creatorilor fie autodidacți, fie proveniți din rîndurile unei societăți în multe privințe lipsite de educație, ce își exprimă, dealtfel, preocupările de natură estetică și prin adoptarea colectivă încă a creației individuale (atunci cînd aceasta se instaurează înăuntrul unor cadre estetice con-

---

[4] L. H. CORREA DE AZEVEDO, „Le national dans la création musicale", în „Intern. Review of Music Aesthetics and Sociology", vol. 1, 1970, pp. 99—101.

§ 35. [1] Cînd un mare creator exprimă idealurile unei națiuni, devine automat național (de exemplu Solomos, considerat poet național).

[2] S-a spus că Bizet a fost pe atît de spaniol în „Carmen", pe cît de provensal în „Arlésienne", cu alte cuvinte că muzica sa exprimă în fiecare situație spiritul țării respective. Știm însă că interludiul din „Carmen" (flaut acompaniat de harpă) era destinat inițial pentru „Arlésienne". Aprecierea noastră poate întotdeauna cuprinde a eroare, o falsă valorizare categorială sau o răstălmăcire.

Scanned with CamScanner

siderate ca în mod tradiţional acceptate, care sînt tocmai cadrele ce disting cercetarea folcloristică), poate să se aplice însă şi unor instaurări răsărite din voinţa artistului, dotat şi cu o educaţie tehnică satisfăcătoare, de a comunica în fiecare creaţie a sa o nuanţă de simplitate, dacă nu de simplicitate, care să sublinieze spontaneitatea, sinceritatea uneori şi nonexcesivitatea procesului creator din care a provenit. Exemplificăm primul caz cu aşa-numitele „imagini din Epinal", iar pe cel de-al doilea, cu pictura unor creatori de talia lui Rousseau Vameşul sau a lui Theofil, care caută să redea, fiecare prin procedee estetice particulare, forme nesilite, totuşi bogate în elemente de trăire.

Categoria naivului nu are nici o legătură, prin urmare, cu aceea a *stilizatului (stylisé)*, care exprimă preferinţa artistului pentru forme simple, destinse, şi nici cu categoria *retoricului*, care exprimă urmărirea unor mijloace emfatice de accentuare a înfăţişării formale sau tematice a operei ; de asemenea nu se leagă de categoria *grandorii*, care reuneşte caracterele de mai sus cu proporţionatul ; nici de categoria de *monumental*, care se separă, prin conotaţiile sale, în direcţia trecutului, dar şi a viitorului, prin intermediul categoriei *impunătorului ;* cu atît mai puţin s-ar putea lega de aceea de *emfatic* [3], care exprimă căutarea exagerării şi tinde să întîlnească grotescul [4] şi rizibilul [5] ; sau măcar de categoria *cizelării*, ce se referă la o eleganţă atinsă în chip abil.

Devine evident că analiza anterioară a tuturor categoriilor diferenţiale conduce la constatarea existenţei unei întregi serii de categorii ce le leagă pe acestea de cele istorice. Aceste categorii de legătură pot fi grupate în două clase, dintre care una exprimă tendinţe de interiorizare şi dominare a formei, iar cealaltă, tendinţe spre lărgirea şi relaxarea ei, prin extinderea şi accentuarea îndeosebi a elementelor sale secundare.

---

[3] Categorie ce se referă la toate artele, fără excepţie. Cf. mai sus, § 18 şi nota 3.
[4] Cf. mai sus, § 22.
[5] Cf. mai sus, § 21.

Scanned with CamScanner

§ 36. Între categoriile diferențiale amintite, în prima clasă intră categoria de stilizat, iar toate celelalte se încadrează într-a doua. Putem însă completa fiecare dintre aceste două clase prin examinarea și încadrarea în ele, pe de o parte a categoriei de *consacrat*, pe de altă parte, a categoriei de *modernism*. În felul acesta însă, atingem, dealtfel, și limita grupului categoriilor istorice.

Consacratul se referă la o supraviețuire a vechiului [1]. Din punct de vedere estetic constituie deci un cadru al creației și al aprecierii, al zămislirii și al valorizării, și ca atare este o bază stabilă și afirmativă în căutarea unei desăvîrșiri prin captarea substanțialului. În opoziție cu consacratul, modernismul exprimă o tendință de negație, măcar parțială, de evitare a ceea ce e unanim acceptat, dar și o preocupare pentru captarea unui „dincolo". Dialectica existentă între aceste două categorii capătă formă în noțiunea de baleiaj care este un concept dintre cele prin excelență oportune („kairice"), susceptibil de prelucrări de perfecționare pe baza unor considerări non-finite referitoare la conceptele de culme, de minim și de optim [2]. În sine, noțiunea de baleiaj este un concept dialectic, în măsura în care participă atît la consacrat cît și la modernism : la unul, în calitate de căutare subiectivă și programatică, sau ca urmărire a efectelor obiectiv neașteptate ; la celălalt, în calitate de impunere obiectivă a unei acceptări subiective a efectelor succesiv propuse. Într-adevăr, de îndată ce baleiajul s-a impus, încetează să mai prezinte acel caracter revoluționar ce-i asigura dinamism și vitalitate, riscînd de aici înainte să cadă în indiferența atît a adepților săi, cît și a celor puțini care păşesc în fruntea căutătorilor de forme noi. În tot cazul, respectiva indiferență nu poate în nici un fel afecta forme precum cele strict estetice, care au nevoie nu numai de

---

§ 36 [1] E. MOUTSOPOULOS, „Îmbătrînirea și problema categoriilor temporale", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", 1963, pp. 400—430.

[2] E. MOUTSOPOULOS, „Categorii temporale și categorii «kairice»", loc. cit., la sfîrșit.

Scanned with CamScanner

consacrare în conștiințe, ci și de respingere, din partea acestora, înainte de a se face acceptate ca atare.

§ 37. În realitate, membrele acestei dialectici nu sînt lipsite de prelungiri și poate și de depășiri ; astfel pot fi respectiv considerate categoriile *arhaicului* și *avangardismului*, concepute, ambele, ca avînd o dublă semnificație, generală și specială [1]. Și arhaicul apare ca o perseverență în *establishment*, însă în acela dinaintea celui în vigoare în momentul actual, și presupune o negație progresivă a ultimului, considerîndu-se că acesta din urmă ar conține germenii esteticii unei decadențe din ce în ce mai pronunțate, datorate unei tendințe spre dispariție. Arhaicul presupune căutarea a ceea ce a existat înaintea exemplarului și a convenționalului și care a constituit, la fel, o căutare stîngace, ce a sfîrșit într-o rigiditate formală. Desigur, arhaicul este îndeaproape înrudit cu *hieraticul*.

Există epoci în care esteticul este strîns legat de etic, și, din această cauză, suportă o valorizare ce îi schimbă natura proprie, tocmai pentru că această natură a sa cristalizează, prin intermediul unor proiecții axiologice de conștiință, ca un prototip întrucîtva ideal și în același timp imobil [2]. Cea mai completă justificare teoretică a acestui punct de vedere are loc la Platon [3], care nu șovăie să condamne teatrocrația estetică de orice natură, îmbrățișarea de către mulți a plăcutului, sub forma sa general-

---

§ 37. [1] Aceasta se întîmplă cu multe dintre categoriile finale, atunci cînd una din ele, ce exprima inițial o tendință de fiecare dată concretă, se generalizează în continuare, căpătînd semnificația unei direcții fundamentale. Istoricește, este însă posibil să se întîmple și contrariul, adică un concept general să se specializeze în vederea asumării unui conținut concret. Exemplele corespunzătoare fiecărui caz sînt categoriile de *singular* (§ 40) și de *simbolic* (§ 42).

[2] E. MOUTSOPOULOS, „Vers une phénoménologie de la création", „Revue Philosophique", 1961, pp. 263—291, în special p. 281 și urm. Cf. mai sus, § 7.

[3] *Legile* B' 656 d-e ; P. M. SCHUHL, „Platon et l'art de son temps", pp. 20—21 ; E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", §§ 209—210.

Scanned with CamScanner

obișnuită, de cadru [4], inadecvată, după el, oricărei cristalizări, ba, dimpotrivă, întărind tendința plastică de consacrare a schimbătorului, pînă la a reclama restaurarea formelor mai vechi, fie și uitate [5]; Platon nu se dă în lături să recurgă la exemple de tip barbar, adică exotic, ca atunci cînd cere, bunăoară, să se aibă în vedere continuitatea estetică a artei egiptenilor, ce urmează modele străvechi, arta vie imprimîndu-le acestora caracterul continuei vitalități [6]. Aceasta se însoțește desigur cu o preferință pentru rigiditate în artă.

Distincția severă între genuri și specii formale este legată nemijlocit de dorința evitării oricărei tulburări a valorilor precise, istoricește impuse, al căror unic judecător se cuvine să fie cunoscătorul care decide, înarmat cu rațiune, să sprijine dăinuirea formelor arhaice, dar să și prevină amestecul genurilor și speciilor estetice [7], manifestat, și acesta, ca teatrocrație [8]. Prețul plătit pentru o asemenea conservare a formelor arhaice este poate și rigiditatea lor, care dăinuie împreună cu ele [9], rigiditate ce apare însă și ca o aspirație estetică legitimă, de îndată ce este considerată ca reprezentînd un sacrificiu pe altarul normei estetice. Pe de altă parte, termenul de „arhaic" a fost, în mod clar, aplicat în decursul istoriei civilizației unor manifestări concrete ale creației. În particular, s-a atribuit plasticii grecești timpurii [10], ca și, prin extensie, gîndirii grecești timpurii, contemporane cu aceasta [11], ce

---

[4] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 205 și urm.

[5] *Ibidem*, § 211.

[6] *Ibidem*, § 212; P. M. SCHUHL, „Platon et la musique de son temps", în „Revue Internationale de Philosophie", 1955, p. 276 și urm.

[7] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 204; PLATON. *Legile*, Γ' 700 d.

[8] *Legile*, B' 658 e-659 c și Γ' 700 c-e. Cf. mai sus, § 10 și nota 8.

[9] P. M. SCHUHL, „Platon et la musique de son temps", loc. cit., la sfîrșit.

[10] Ch. PICARD, „La sculpture antique", vol. 1: „Des origines a Phidias", Paris, Laurens, 1923.

[11] E. MOUTSOPOULOS, „Istoria filosofiei", vol. I, 1: „De la mit la rațiune" (multiplicat), Salonic, 1966, p. 39 și urm.

Scanned with CamScanner

aspirau amîndouă la esenţe, prin intermediul oportunului formal şi, respectiv, lingvistic [12], în timp ce, dimpotrivă, forţa mijloacelor de expresie se însoţeşte cu rigiditatea de care a mai fost vorba, legată de o exigenţă antianalitică, de un ataşament faţă de unitar şi întreg. În general însă, arhaicul echivalează cu năzuinţa estetică spre ceea ce se îndepărtează şi se desparte de tradiţia actuală.

Avangardismul se referă chiar la negaţia tradiţiei trăite şi ţinteşte nu spre înnoirea formelor, ci spre transcenderea lor creatoare, prin instaurarea de forme într-alt fel insolite, pe care conştiinţa estetică caută cu anticipaţie să le impună şi să le consacre în continuare peste tot. Aceasta este, de exemplu, situarea teoretică a unei mişcări estetice, istoriceşte limitată în timp, dar care aspiră să impună în domeniul artei o anumită situaţie, ca în cazul futurismului, spre sfîrşitul primului sfert de secol [13]. Însăşi alegerea termenului exprimă şi amploarea axiologică a năzuinţei.

Arhaicul şi avangardismul constituie prin urmare cei doi poli extremi ai dialecticii intenţionale, manifestate în cadrul istoric al evoluţiei artistice, a căutării unui criteriu estetic situat dincolo de trecutul recent şi de viitorul imediat, şi, pe lîngă aceasta, consacră într-un chip extrem de subiectiv încă inaccesibilul sau chiar deloc accesibilul [14]. Ambele poziţii constituie serii pasibile de întregire.

§ 38. Tocmai această oscilaţie dialectică explică şi complexitatea evoluţiei stilurilor în istoria artei. Fiecare stil constituie expresia influenţei reciproce a mai multor factori înăuntrul cadrelor epocii pe care acesta o caracterizează. Desigur, dat fiind că datele care dau culoare

---

[12] Arhaicul în raport cu Renaşterea este apreciat şi drept „primitiv" *(primitif)*, cf. P. DU COLOMBIER, „Histoire de l'art", Paris, Fayart, 1942, p. 249 şi urm.

[13] R. TRILLO GLUGH, „Futurism. The Story of a Movement", New York, Philos. Libr. Inc., 1961.

[14] E. MOUTSOPOULOS, „Categorii temporale şi categorii «kairice»", loc. cit., p. 431 şi urm.

Scanned with CamScanner

ethos-ului unei anumite epoci nu sînt proprii numai ei, se constată foarte frecvent un amestec de multe stiluri diferite într-o epocă dată. Stilurile sînt, la fel ca și ideile, personaje cu substanță, și pe lîngă aceasta, obiectivate, ale dramei spirituale în ansamblu, subiecte în evoluție, în schimbare, în îmbogățire, oglindind tocmai această luptă a spiritului pentru supraviețuire [1], sub forma datului istoric obiectivat.

În direcția aceasta, anumite categorii estetice sînt mai mult istorice decît stilistice, deși pentru Souriau [2], caracterul lor rezultă din reunirea caracteristicilor acestor două clase categoriale. Aici, dificultatea constă în a recunoaște în final o categorie particulară ca fiind prin excelență caracteristică unei epoci particulare. Nu este sigur că clasicul ar caracteriza doar arta greacă din secolul V î.e.n. De pildă, literatura franceză din secolul al XVII-lea este, de asemenea, considerată clasică, în timp ce, în paralel se poate întîmpla să fie și clasicizantă. Oricum, cele două concepte nu pot coincide ; cel de-al doilea mărturisește fixația la un anumit model, în timp ce primul indică însăși modelul. Tot astfel, poeți romantici nu există numai în secolul al XIX-lea, ci și în Renaștere. Poet romantic este Dante, romantic e și Shakespeare, în timp ce, pe de altă parte, ambii rămîn reprezentanți clasici ai literelor italiene și respectiv engleze, dar și ai celor universale. Pictori romantici sînt, într-o oarecare măsură, cei din școala florentină, dar și Dürer, și Rembrandt ș.a.m.d., fiecare în felul său : tonul operei lor este romantic *avant la lettre*.

---

§ 38. [1] E. MOUTSOPOULOS, „Istoria filosofiei ca disciplină istorică și meta-istorică", în revista „Parnassos", vol. 8, 1966, pp. 367—387, în special p. 386, de asemenea p. 384 : „Traiectoria gîndirii filosofice se oglindește... în fiecare indiciu referitor la avîntul fanteziei, la restrîngerea judecății, la inițiativele sintetice și organizatoare ale intelectului, la fel cum, *mutatis mutandis*, se întîmplă și în domeniul creațiilor estetice. Desigur, acolo domnește exigența structurii sintetice a formelor. Aici, exigența continuității logice. Aceasta nu exclude însă... omologarea proceselor intelectuale corespunzătoare".

[2] *Conferințe*, VIII—IX. Termenul de categorii „istorico-stilistice", cu referire la instaurări estetice, este, evident, pleonastic.

În fine, în legătură cu opera unui artist particular, ne întrebăm adesea, în ce categorie poate fi încadrată. Opera lui Michelangelo e oare clasică ori barocă ? În aceeași ordine de idei, e clasică sau romantică opera lui Beethoven ? [3] Soluția problemei se cuvine a fi căutată în faptul că marea operă, și alături de ea, marele artist, nu se supun încadrărilor categoriale pe baza noțiunilor date, ci transcend cu adevărat clasele categoriale definite pînă în acel moment, fie ca să acopere mai mult de o categorie, fie spre a impune de la sine noi categorii în conștiințele estetice.

Desigur, stilul artistului este supus transformărilor și evoluțiilor, în decursul carierei sale creatoare, fiind format, *grosso modo,* din perioade distincte care se prelungesc însă, în orice caz, unele într-altele. Este vorba de o evoluție continuă, pe durata căreia se înregistrează desigur, de fiecare dată, anumite avînturi cu aspect stilistic, avînturi ce formează centre de iradiație stilistică și creează impresia unei discontinuități și, legat de aceasta, a perioadelor temporale în activitatea artistului.

În tot cazul, și în ciuda diviziunilor parțiale, opera oricărui artist rămîne unitară. Aceasta este, de exemplu, evident în istoria creațiilor unui Gauguin, sau chiar ale unui Picasso, ale cărui succesive perioade de creație (albastră, roz, cubistă etc.) nu evidențiază nimic altceva decît unitatea inspirației și a realizării instaurărilor sale. Același lucru se poate spune și despre perioadele creației muzicale a unui Stravinski, de la stilul naiv din „Petruška" și de la atmosfera încordată din „Simfonia nr. 1" sau din „Pasărea de foc", pînă la stilul auster din „Oedipus Rex" și la limbajul dodecafonic din „Lupta".

§ 39. Conform cunoscutei distincții a lui Hegel, trei sînt categoriile de bază ale acestei clase : *simbolicul*, *clasicul* și *romanticul* [1], fiecare dintre ele manifestîndu-se prin excelență în cadrul unei anumite arte și într-o epocă

---

[3] *Ibidem.*

§ 39. [1] HEGEL, „Aesthetik". Cf. mai sus, § 12, nota 12.

Scanned with CamScanner

mai mult sau mai puțin determinată. Astfel *simbolicul* excelează în arhitectura popoarelor Orientului, în Antichitate ; *clasicul*, în plastica greacă, datorită armoniei atinse de aceasta între formă și idee, adică în obiectivarea spiritului ; *romanticul*, în fine, în pictură, dar și în poezie, și în muzica din Evul Mediu încoace, ca o cucerire a subiectivității absolute, ca un scop atins al artei.

Desigur, nu este prima oară cînd Hegel cade într-o gravă eroare metodică și interpretativă, căutînd să explice totul prin dialectica sa [2]. Factori neprevăzuți au anulat surprinzătorul progres atins de creația artistică din epoca lui Hegel, precum și noile orizonturi, deschise spiritului printr-însul. Astfel se confirmă fragilitatea acțiunii de supunere a artei la forme schematice. Vom examina mai departe, pe scurt, aceste trei categorii, astfel încît să demonstrăm că, în poziție cu cele susținute de Hegel, ele sînt orice altceva decît fundamentale, și că, dimpotrivă, doar clasicul are o arie mai largă, că simbolicul are o dublă semnificație, iar romanticul poate fi atribuit atît unei școli concrete, cît și unui *ethos* estetic.

Într-o estetică liberală, clasicul se încadrează atît ca o categorie a consacratului, cît și în calitate de categorie a exemplarului, a paradigmaticului. Clasic este ceea ce, în sine, este inegalabil, ceea ce a predominat și a devenit acceptat fără rezerve, dar și rezultatul, după Gide, al unei arte a simplității. Clasic este însă și completul, caracteristicul. Se constată în general „o alunecare a semnificației clasicului de la nivelul singularității către acela al pluralității, care ne permite să vorbim nu numai despre clasic în general, ci despre mai multe momente clasice, situate, fiecare, în cadrul unei evoluții specifice și individualizate. Un tablou de Delacroix, un cvartet de Schubert, o dramă de Hugo, sînt opere clasice ale romantismului, exact așa cum mozaicurile din Ravenna sînt clasice pentru pictura bizantină ș.a.m.d. Evoluția noțiunii

---

[2] HEGEL, „Istoria filosofiei ca disciplină istorică și metaistorică", loc. cit., p. 382, și „Rațiune și eroare", p. 82.

Scanned with CamScanner

de clasic se orientează în continuare în direcţia caracteristicului din punct de vedere estetic, ca şi în direcţia inegalabilului în chip firesc, pentru a defini un anumit stil simultan cu stilul în general... Clasicul apare... ca ţintă şi ca punct de pornire, reprezentînd gradul absolut al dominaţiei creatorului asupra sa însuşi... Deşi rămîne o valoare pozitivă, clasicul ia parte, ca un factor «negativ», la evoluţia liberă a artei" [3]. Dincolo de orice tendinţă clasicistă, depăşirea clasicului are loc, cum am spus mai înainte, atît în direcţia avangardismului, cît şi a arhaicului.

Arhaicului, cît şi clasicului, li se opune *primitivismul*, care presupune, în principiu, şi cel puţin întrucît este conceput în chip absolut, dincolo de un anumit dinamism înnăscut şi, prin urmare, neîmblînzit, o negare a preexistenţei oricărei arte. Totuşi, în legătură cu cele spuse mai sus, nu este posibil, de exemplu, să considerăm primitivă arta magdaleniană, care este arta clasică a perioadei rupestre [4], şi nici arta primitivilor florentini, deoarece ambele sînt lipsite de prelungiri în trecut. Denumirea aceasta, perioadele de mai sus o datorează nu numai sincerităţii lor, dar în special faptului că au constituit puncte de plecare pentru evoluţii ulterioare.

§ 40. Fiecare sistem clasic atrage după sine deturnările sale specifice : clasicismul grec — *realismul* secolului al IV-lea î.e.n. ; Renaşterea este urmată de *manierism* ; clasicismul mai recent, de *romantism*. Realismul poate primi mai multe denumiri parţiale. Aceasta depinde de forma particulară pe care o îmbracă, conform epocii în care apare ca reacţie estetică predominantă. Ast-

---

[3] E. MOUTSOPOULOS, „Intégration du clasique", loc. cit.

[4] G. BATAILLE, „La peinture préhistorique. Lascaux et la naissance de l'art", Geneva, Skira, 1955 ; H. BREUIL, „Quatre cents siècles d'art pariétal", Montignac-sur-Vézère, 1952 ; P. GRAZIOSI, „L'arte della antica età della pierra", Florenţa, 1955 ; A. VARAGNAC *et. al.*, „L'homme avant l'écriture", Paris, A. Colin, 1959 ; R. BAYER, „Histoire de l'Esthétique", Paris, A. Colin, 1961, în special pp. 5—13 ; A. BEGOUEN, „Les bases magiques de l'art préhistorique", în „Scientia", vol. 33, 1939, pp. 202—261.

Scanned with CamScanner

fel îl întîlnim sub denumirile de *naturalism* [1] sau *verism* [2], exprimînd însă întodeauna dezgust, silă şi oboseală faţă de prezenţa exagerat de supărătoare a unui idealism oarecare, ideocratic, romantic sau chiar clasic.

În orice realism zace o nostalgie a realului obiectiv, conceput ca prin excelenţă adevărat [3], şi o căutare a obişnuitului atît în domeniul cosmicului cît şi în al umanului. Dealtfel realismul se impune ca o traiectorie de fiecare dată specifică, iar stabilirea sa nu se opune în mod necesar înclinaţiei estetice spre frumuseţe; astfel, este posibil să exprime atît fixaţia opţională în realitatea estetică [4], cît şi absenţa oricărei opţiuni, adică forma aproape fotografică a realului [5] într-o anumită căutare maladivă şi perseverentă a urîţeniei [6]. O atitudine indiferentă faţă de real este contrabalansată de poziţia acelor conştiinţe care îl consideră mai estetic decît orice transfigurare a sa, poziţie ce atribuie realului o idealitate de un tip special [7].

Manierismul sau *singularitatea* se manifestă ca o derivaţie a clasicismului, care îi imprimă ultimul impuls către apariţia în conştiinţele estetice a respectivului dezgust. Iniţial se manifestă ca legat de o anumită dispozi-

---

§ 40. [1] În special, ca program şi ca praxis, în opera lui Zola, pentru care realismul este „realitatea privită printr-un temperament".

[2] Mai ales, ca program şi ca praxis, în opera lui G. Verdi şi a şcolii sale.

[3] Schopenhauer găseşte în realismul şcolii olandeze expresia ideii platonice (de exemplu operele lui Pieter Claesz). Cf. E. MOUTSOPOULOS, „Dialectica voinţei", §§ 16 şi 22.

[4] De exemplu realismul lui Praxiteles.

[5] De exemplu realismul lui Courbet.

[6] De exemplu realismul lui Velázquez, E. SOURIAU, *Conferinţe*, IX, subliniază semnificaţia pe care Velázquez o conferă nedreptăţilor naturii, invalidităţii şi piticilor.

[7] Pentru idealism, căruia realismul i se opune din punct de vedere teoretic, artistul, în scopul de a crea — şi nu de a reprezenta — frumosul, preia din natură oricîte elemente ar avea nevoie şi prin combinaţiile sale *repetă* şi într-un anumit fel *completează* creaţia divină. Cf. P. VRAILAS-ARMENIS, „Elemente", § 194; E. MOUTSOPOULOS, „Structura şi structurarea timpului la P. Vrailas-Armenis", în „Actele celui de-al III-lea Congres Panionic (1964)", Atena, vol. II, pp. 125—132, mai ales p. 130.

Scanned with CamScanner

ţie de repetiţie a unor prototipuri, pe lîngă faptul că este deturnat degrabă către o căutare artificială şi vanitoasă, concepută ca orientîndu-se înspre întregirea şi lărgirea formei tradiţionale, căutare ce ţinteşte să iasă din tradiţie, fără însă a o nega. Dialectica „manierei" este prin excelenţă fină şi conţine tendinţa de întrebuinţare a mijloacelor tehnice graţie căutării ; ea însăşi este căutată [8]. Însă reacţia de mai su poate duce la crearea unui nou stil, care să caracterizeze o epocă particulară, aşa cum se întîmplă în prima jumătate a secolului al XVI-lea în Occident, în special în Italia [9], cînd noua modalitate tehnică străluceşte mai ales în pictură [10] şi în muzică [11], dînd naştere unei întregi retorici *sotto voce*.

Tendinţa de relaxare, intensificată, duce direct, uneori însă şi cu intercalarea eventuală a unui stil înflorit *(fleuri)*, la baroc [12], stil al exagerării şi patosului, al teatralităţii şi bogăţiei. Dacă clasicul constă în forma sigură şi echilibrată în al cărui cadru, aşa cum apare îndeosebi, se înscrie căutarea artistică, *barocul* tinde spre

---

[8] J. SHEARMAN, „Mannerism", Harmondsworth, Penguin, 1967.

[9] A. HAUSER, „Mannerism, The Crisis of the Renaissance, and the Origin of Modern Art", Londra, 1965 ; D. FREY, „Manierismus als europäische Stilerscheinung", Stuttgart, 1964, şi G. R. HOCKE, „Manierismus in der Literatur", München, 1959.

[10] Însuşi Michelangelo nu a considerat nedemn să urmărească realizarea unei *figura serpentinata*.

[11] Din punct de vedere istoric, ruptura între categoriile clasicului şi manierismului în muzică, în jurul anului 1520, are loc de exemplu între o liturghie clasică de Palestrina şi un madrigal manierist al lui Gesualdo, iar manierismul atinge strălucirea maximă prin Josquin des Prés. În tot cazul însă, alternanţe de epoci clasice şi manieriste se observă încă din secolul al XIII-lea. Cf. J. HAAR, „Classicism and Mannerism in 16th Centuri Music", în „Intern. Review of Music Aesthetics and Sociology", vol. 1, 1970, pp. 55—67.

[12] Termenul *barocco* înseamnă „cupiditate" şi este extrem de caracteristic. Cf. R. E. WOLF, „Renaissance, Mannerism, Baroque", „Les Colloques de Wégimont", IV (1957), Paris, 1963, pp. 35—80 ; operele clasice ale lui H. WÖLFFLIN, „Renaissance und Barok (1888), ed. IV, îngrijită de H. Rose, 1926, şi E. D'ORS, „Du baroque", trad. fr. de A. Ronart-Valéry, Paris, Gallimard, 1936.

Scanned with CamScanner

exploatarea clasicului dincolo de posibilităţile clasicităţii. De exemplu, în arhitectură, acest stil recunoaşte, acceptă şi îşi apropriază posibilităţile clasicului, însă tolerează, ba chiar caută, o îmbogăţire a acestuia din urmă, printr-o ornare hiperbolică, fie chiar greoaie [13]. Ca şi în legătură cu clasicul, în cazul barocului termenul are aplicabilitate asupra unor expresii artistice variate. Picasso este, ca să spunem astfel, reprezentantul prin excelenţă al barocului în domeniul cubismului. Tot astfel, orice artă, veche ori recentă, ce ascultă de principiul *horror vacui*, are tendinţe analoage. În domeniul muzicii, în mod întrucîtva fatal, barocul a fost consecinţa dezvoltării polifoniei [14]. Dar şi dezvoltarea ulterioară a barocului în *rococo* [15], adică în ridicarea detaliului la rang de esenţă; aceasta s-a întîmplat prin reacţie la romantismul care se pregătea deja în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

§ 41. Ca o mişcare de reacţie împotriva spiritului clasicului [1], romantismul dezminte la rîndul său schema hegeliană ternară, cu toate că romanticul poate fi considerat şi ca o categorie estetică autosuficientă care impune considerarea romantismului ca o poziţie estetică, ba chiar artistică, predominînd în epoci de sensibilitate, uneori sub alte nume [2]. În tot cazul, departe de a exclude ori-

---

[13] *Ornamentalul*, ca o categorie estetică, se referă fie la accentuarea formei care ajunge la sfărîmarea acesteia, cum se întîmplă în cazul barocului, sau la respingerea oricărei căutări, graţie plăcutului în sine. *Cizelatul* presupune, dimpotrivă, conservarea unităţii de formă.

[14] S. CLERCX, „Le baroque et la musique", Bruxelles, Libr. encyclopédique (Soc. belge de musicol.), 1948.

[15] E. ERMATINGER, „Barok und Rokoko in der deutschen Dichtung", 1926, şi „Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung", Potsdam, 1935; L. GILLET, „La peinture de Poussin à David", Paris, Laurens, 1935.

§ 41. [1] P. VRAILAS-ARMENIS, „Clasici şi romantici", în „Studii filosofice", 1864, p. 123 şi urm.; F. STRICH, „Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit", ed. II, München, Jessen-Meyer, 1924.

[2] Cf. mai sus, § 38.

Scanned with CamScanner

care alt romantism, romantismul de la începutul secolului al XIX-lea capătă, cu timpul, aproape de la început, caracter de baleiaj. Dacă se întîmplă ca romantismul să rămînă în viaţă mai multă vreme, în Franţa de exemplu, în ciuda apariţiei şi impunerii altor tendinţe estetice, aceasta se datorează longevităţii şefului şi teoreticianului şcolii, V. Hugo.

Dintre principalele caractere ale romantismului se cuvine a fi reţinută în primul rînd negarea realităţii exterioare, care se traduce printr-o întoarcere către fantastic sau istoric, dar şi spre amîndouă, combinate. De exemplu, romanul istoric este produsul cel mai pur al spiritului romantic [3]. Frapează faptul că minţile romantice filosofice s-au aplecat asupra filosofiei istoriei [4]. În al doilea rînd, valoarea care se recunoaşte sentimentului, ba chiar patosului, în sensul de forţă afectivă, atribuit termenului de către Descartes [5] şi Spinoza [6]. În acest punct accentul este iarăşi pus de către gînditorii epocii [7], care disting între simplul sentiment şi pasiunea intensă şi de neînvins, încadrată astfel, din punct de vedere filosofic, în lumea valorilor [8]. În al treilea rînd, specificul eroului romantic, sfîşiat de patima aleasă şi irepetabilă, împins în mod iremediabil cărte fapta măreaţă [9], sau izo-

---

[3] De exemplu operele lui Walter Scott. De asemenea CHATEAUBRIAND, „Le génie du christianisme", impune interesul pentru formele trecute de artă. Spre mijlocul secolului al XIX-lea se va impune, de exemplu, în arhitectura religioasă a Occidentului, stilul bizantino-romanic.

[4] Cf. operele lui Vico, Kant, Fichte, Schelling, Hegel.

[5] „Traité des passions", art. XXVII (ediţia Adam şi Tannery, vol. 11, p. 349).

[6] „Ethica", teorema XXXII—XXXIV.

[7] Thomas Reid, Kant, Hegel.

[8] Iubirea-patimă duce la crimă (SCHILLER, „Hoţii"; BYRON, „Corsarul", „Cain"; CHATEAUBRIAND, „René") sau la sinucidere (GOETHE, „Werther"). De unde şi considerarea romantismului ca *mal du siècle*, datorită urmărilor sale asupra vieţii sociale.

[9] Din punct de vedere strict istoric, la aceasta a contribuit ascensiunea lui Bonaparte, iar din punct de vedere teoretic, doctrina despre geniu a lui KANT, „Kritik der Urteilskraft", §§ 46 şi 47.

Scanned with CamScanner

lat de semenii săi [10], căutînd consolarea femeii [11] şi aflîndu-se, în privinţa staturii sale morale, într-un anumit conflict cu mediul său [12].

Romanticul, ca o categorie estetică, se referă, într-o măsură oarecare, la legătura, existentă după Pascal, între măreţia şi mizeria omului [13]. Aceste ultime elemente, împreună cu o anumită idealitate, nu sînt străine de spiritul creştin al cruciadei, predominant în anumite epoci, sau de idealul monahal ; de unde şi faptul că nu e nimic surprinzător în întoarcerea romanticilor către perioade trecute ale creştinismului. Oricum, disproporţia de forţe, intensitatea ciocnirilor şi subiectivitatea situaţiilor constituie trăsături distinctive fundamentale pentru orice artă şi estetică romantică.

§ 42. În romantism coincid în acelaşi timp o filosofie a naturii, o filosofie a omului şi o filosofie a artei, expresie a unei reacţii faţă de clasicism, dar şi a doua dintre valorile fundamentale ale tripticului estetic hegelian. Cum s-a mai spus, a treia este *simbolismul*, care are de asemenea o dublă funcţionare ca valoare, în estetică ; acesta constă, pe de o parte, într-o poziţie faţă de sensul artei, pe de altă parte, într-o expresie istorică particulară. În primul rînd simbolismul pune accentul pe exprimarea ideii prin simbolul său.

Desigur, acelaşi proces este mai mult sau mai puţin obişnuit în toate epocile artei şi în toate concepţiile, cu deosebirea că în anumite spaţii istorice concrete capătă a semnificaţie cu totul specială. De la Croce [1] a devenit acceptat faptul că arta este un limbaj, şi că acesta re-

---

[10] Există o necontestată situare romantică în faţa frumuseţii satanice, izolate de dumnezeire.

[11] În mod caracteristic, KIRKEGAARD va spune că „după crearea Evei romantismul ia sfîrşit".

[12] În acest caracter al situaţiilor dramatice constă elementul romantic din operele anumitor clasici, precum Corneille.

[13] PASCAL, „Penseés (ed. Brunschvicg), vol. VI, p. 397 ; „La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable", şi p.399 : „On n'est pas misérable sans sentiment".

§ 42. [1] „L'estetica" (cf. mai sus, § 7 şi nota 3).

Scanned with CamScanner

curge, conform distincției clasice a lui F. de Saussure, la semnificanți, în scopul de a exprima semnificați [2]. Orice șoc și orice referință în artă pot fi considerate ca simbolisme de idei sau evenimente, și nu trebuie trecut cu vederea caracterul didactic pe care îl atrage după sine însuși exercițiul contemplatorului, invitat să traducă în chip scrupulos un simbol, ridicîndu-l la ideea ascunsă îndărătul acestuia [3]. Iar, pe de altă parte, ideea aceasta nu poate fi concretă, dat fiind că, dacă s-ar fi întîmplat așa, ar fi fost exprimată de anumite cuvinte și nu ar fi avut nevoie să se manifeste la cu totul alt nivel, prin simboluri.

Astfel simbolul constituie obiectul unei continue și nelimitate decriptări, și se dezvăluie ca avînd un conținut inepuizabil [4], nu însă și confuz [5], dar în tot cazul echivalent cu un mister ce problematizează conștiințele. Alteori, iarăși, simbolul capătă semnificația de citat sau de comentariu convențional. În „Patimile după Ioan", J.-S. Bach întrebuințează un acord de septimă micșorată, ori de cîte ori textul conține ideea de durere. Reuniunea dintre funcționalitatea și esteticitatea operelor de artă constă în faptul că acestea permit să transpară acest altceva nemanifestat prin intermediul perceputului, punînd

---

[2] F. DE SAUSSURE, „Cours de linguistique générale", Lausanne-Paris, Payot, 1916.

[3] O prelungire analitică a simbolului este *alegoricul*, atît în poezia și plastica antică (minunata epigramă a lui Poseidippos despre statuia reprezentînd Momentul), cît și în arta Renașterii („Primăvara" lui Botticelli, ori „Amorul sacru și profan" de Tizian). Cf. și J. TATE, „On the History of Allegorism", în „Class, Quart.", vol. 28, 1934, pp. 105—144.

[4] M. ELIADE, „Traité d'histoire des réligions", Paris, Payot, 1953; L. HAUTECOEUR, „Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole", Paris, Picard, 1954; E. MOUTSOPOULOS, „La conscience de l'espace", în „Annales de la Fac. de Lettres et Sciences Humaines d'Aix", 1969, pp. 161—366, mai ales pp. 263—283.

[5] J. CARCOPINO, „Le mystère d'un symbole chrétien: l'ascia", Paris, 1955, și „De Pythagora aux apôtres", Paris, 1956; S. DAVY, „Symbolique romane", Paris, 1955; D. BEIGBEDER, „La symbolique", Paris, P.U.F., 1957.

Scanned with CamScanner

astfel în evidenţă o dimensiune de adîncime a realităţii [6], şi aceasta într-o formă adecvată.

Dacă însă de la simbolism, ca un principiu artistic şi în general estetic, vom trece la apariţia istorică concretă a termenului, ca expresie a unei teorii poetice date, vom constata că autorii operelor simbolice se referă, mai mult decît la o ofrandă ermetică, la semnificaţia pur estetică a corespondenţelor ascunse. Raţiunea nu este suficientă pentru a lumina întreaga profunzime a formelor. Acestea însă trebuie să permită să se întrezărească prelungirile realităţii lor [7]. Avînd în vedere exigenţa dimensiunilor de adîncime ale realului, este lină trecerea de la simbolism la *suprarealism* [8] care se adresează inconştientului, ca şi la mişcarea dada, care însă nu a avut urmări [9].

Astfel, pe nesimţite, ajungem la domeniul categoriilor pur istorice corespunzătoare fiecărei arte. *Parnasianismul* nu a avut ecouri în afara poeziei ; *impresionismul*, în afara picturii şi, în mică măsură, a muzicii ; *suprarealismul*, în afara poeziei şi picturii ; *naturalismul*, în afara prozei. De la realism pînă la simbolism este loc şi pentru *abstracţionism*.

§ 43. Curentele estetice care sfîrşesc prin a crea stiluri coexistă sau chiar urmează unul după altul înăuntrul unor cadre culturale mai largi, spaţiale ori temporale. Manifestare a primului caz este de exemplu coexistenţa, în spaţiul grec, a stilurilor arhitectonice doric şi ionic, cel dintîi fiind robust şi economic, în opoziţie cu al

---

[6] E. SOURIAU, *Conferinţe*, IX.

[7] G. MICHAUD, „Le message poétique du symbolisme", 3 vol., Paris, Nizet, 1937 ; E. FISER, „Le symbole littéraire", Paris, Corti, 1941 ; Ch. CHASSE, „Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle", Paris, Flowry, 1947, şi A. G. LEHMANN, „The Symbolic Aesthetics in France (1885—1895)", Oxford, Blackwell, 1950.

[8] M. RAYMOND, „De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvemnt poétique contemporain", Paris, Correa, 1933.

[9] M. NADEAU, „Histoire du surréalisme", Paris, 1945, şi seria eseurilor lui G. HUGNET, „Fantastic Art, Dada, Surrealism", ed. III. New York, 1946.

Scanned with CamScanner

doilea, care manifestă caracterul de exteriorizare grațioasă a unui dinamism formal organic [1]. Prin extensie, categoriile *doricului* și *ionicului* exprimă *ethos*-ul formal al operelor de artă de orice natură. Pentru al doilea caz este caracteristică apariția și impunerea succesivă, în Occident, a stilurilor romanic și gotic, cel dintîi continuînd o tradiție în domeniul prevalenței moștenirii tehnice romane, mulțumită creației de forme arhitectonice impunătoare, ce exprimă soliditatea credinței, al doilea, impunînd, în ce privește exploatarea tehnicii noi a arcului diagonal, ce s-a întins din vatra sa, adică din regiunea Parisului, în întreaga Europă, o complexă sinteză formală care își găsește unitatea în tensiunea sa spre înălțime[2] și care mărturisește, prin ierarhizarea severă a elementelor arhitectonice, înrudirea sa cu marile sinteze teologice [3].

Ar fi convenabil chiar să se pună în paralel traiectoria goticului primitiv, pînă la *rayonnant* și la *flamboyant*, și traiectoria gîndirii teologice, din secolul al II-lea pînă în secolul al XV-lea. Desigur, schimbarea materialelor introduce în artă noi tehnici compoziționale și aceasta este poate mai evident în domeniul arhitecturii [4], însă nu rămîne un fapt mai puțin real în celelalte arte, încă din Antichitate [5].

Stilurile arhitectonice, stilurile miniaturii, dar și stilurile celorlalte arte decorative, și fiecare stil general al poeziei și al muzicii, sînt determinate de exigențele artis-

---

§ 43. [1] P. DU COLOMBIER, „Histoire de l'art", p. 71 și urm.
[2] Maurice DENIS, „Histoire de l'art religieux", Paris, Flammarion, 1939; W. R. LETHABY, „Medieval Art From the Peace of the Church to the Renaissance (312—1350)", revised by Talbot Rice, New York, Philos. Libr., 1950; J. K. HUYSMANS, „La cathédrale", Paris, Stock, 1898; CHATEAUBRIAND, „Le génie du christianisme", partea a II-a și a III-a, referitoare respectiv la poetica creștină și la restaurarea categoriei *goticului*.
[3] E. MOUTSOPOULOS, „Istoria Filosofiei", II, 1: „Credință și rațiune", Salonic (multiplicat), p. 60 și urm.
[4] P. A. MIHELIS, „Estetica arhitecturii betonului armat", Atena, 1955.
[5] P.-M. SCHUHL, „Platon et l'art de son temps", p. 57 și urm., și „Platon et la musique de son temps", loc. cit.

Scanned with CamScanner

tice ale fiecărei epoci și de ideile cu mai mare răspîndire, dar și de modul de viață impus de fiecare dată într-o societate determinată. La rîndul lor, factorii estetici influențează, dacă nu în mod determinant, cel puțin în chip distinctiv, chiar asupra modului de viață al tuturor grupurilor sociale. O societate religios-hieratică, ca a egiptenilor, evoluează estetic mai încet decît o societate ca aceea din veacul european al luminilor, ale cărei manifestări spirituale se succed una după alta într-un ritm alert, o epocă a variatelor forme ale marii arte, dar și ale miniaturii, care se impun în conștiințe, apoi sînt la rîndul lor respinse de acestea [6].

Există o incontestabilă alternanță dialectică între sever și relaxat, clasic și romantic, greu și ușor, închis și deschis [7]. Categoriile acestora colorează *ethos*-ul anumitor epoci artistice, sau culturale, în general. Putem vorbi despre Renaștere [8], despre epoca elisabetană [9] sau victo-

---

[6] De exemplu în domeniul mobilierului și al decorației în general, succesiunea stilurilor este caracteristic de rapidă, fiecare dintre ele rezistînd cu greutate cîteva decenii.

[7] PLATON, *Fileb*, 51 a și urm. Cf. mai sus, § 10 și nota 5.

[8] A. ROLLA, „Storia delle idee estetiche in Italia", Torino, Bocca, 1906; E. GARIN, „La disputa delle arte nel '400", Florența, Valecchi, 1948; P. O. KRISTELLER, „Studies in Renaissance Thought and Letters", Roma, 1956, și „Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance", Conférence Albert-le-grand (1965), Montréal-Paris, Vrin, 1967; A. CHASTEL, „Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthodologie", în „Bibl. Humanisme et Renaissance", vol. 7, 1945, pp. 7—61.

[9] R. TUVE, „Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetics and XXth Century Critics", Chicago, Univ. Press, 1947; H. H. HUDSON, „The Epigram in the English Renaissance", Oxford, Univ. Press, 1948; B. PATTISON, „Music and Poetry in the English Renaissance", Londra, Methuen, 1948; J. W. H. ATKINS, „English Literary Criticism: the Renaissance", Londra, Methuen, 1948; L. R. ZOCCA, „Elizabethan Narrative Poetry", N. Brunswick, Rutgers Univ. Press, 1950; W. C. CURRY, „Shakespeare's Philosophical Patterns", Baton Rouge, Louisiana State Univ., 1937; C. M. COFFIN, „John Donne and the New Philosophy", New York, Columbia Univ. Press, 1937; M. H. NICHOLSON, „The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the «New Science» upon Seventeenth Century Poetry", Evanston (III), Northwestern Univ., 1951.

Scanned with CamScanner

riană [10], în vremuri mai recente, exact la fel cum putem vorbi de „secolul de aur" al Atenei, sau despre literele latine din epoca lui Augustus, în Antichitate. Toate categoriile acestea au, într-un anumit fel, un caracter istorico-estetic şi exprimă fazele procesului de succesiune a cărui descriere am schiţat-o mai sus.

Ca reacţie împotriva relaxatului şi a fantasticului apare uneori o tendinţă neoclasicizantă, cu toate că acest fapt nu atrage după sine corespondenţe cronologice stricte între arte. Neoclasicismul apare în secolul al XIX-lea, mai întîi în pictură, cu David, sau în muzică, cu Brahms. În primul caz precede romantismul conştientizat ; într-al doilea îi succede, şi tocmai din această cauză se datorează şi tuturor raţiunilor nonestetice, în special însă evoluţiilor interne ale fiecărei arte.

În tot cazul, o epocă istorică se poate dezvălui ca pluridimensională, şi atunci toate curentele existente într-însa vor fi reunite de un punct de vedere unitar impus ca fiind istoriceşte caracteristic acestor curente, adică, în calitate de valoare culturală : de exemplu perioada elenistică în Orient sau epoca reformei în Occident sînt amîndouă cadre istorice exemplare ale apariţiei anumitor tipuri de sensibilitate estetică.

§ 44. Toate valorizările stilistice referitoare la stilul personal al unui artist, adică la articularea funcţională specială a mijloacelor expresive ale acestuia, se leagă strîns de ultimul grup de categorii finale, acela al categoriilor *combative*, şi care constituie un fel de valori de tranziţie în care transpare mai puternic caracterul ludic al creaţiei artistice. Diversele forme de *pasticcio* nu mărturisesc numai o dispoziţie mimetică, dar şi voinţa de depăşire a consacratului, în ciuda folosirii aceloraşi elemente expresive, ca în cazul acestuia din urmă. Astfel, „Simfonia nr. 1" de Prokofiev, bunăoară, nu este decît

[10] JOHN RUSKIN, „The Art of England", 2 vol., Orpington, 1883—1884. Cît despre filosofia socială a artei, cf. W. MORRIS, „The Decorative Arts and their Relation to Modern Life", 1878.

Scanned with CamScanner

o exploatare creatoare a stilului muzical clasic, grație căutării într-însul de noi posibilități expresive. Artistul, îmblînzitor al dificultăților tehnice, se ridică deasupra lor, cu o încredere în sine însuși ce se face ecoul unui anumit dispreț față de stilul ales în mod liber de el. În privința aceasta, este caracteristică de exemplu exploatarea de către A. de Musset a tehnicii teatrale a *marivaudage*-ului.

În general, tendința aceasta se exprimă prin intermediul categoriei ambigue, în ceea ce privește direcțiile spre care ținteşte, de *à la manière de*. Imitația falsificatoare [1] are ca scop ascunderea, în noua operă, a personalității imitatorului : este în aceeași măsură plastografie și plasto-personalitate [2]. Este vorba însă despre o invertire a dispoziției ludice a artistului, după cum un exemplu de deturnare a ei către seriozitate este transcrierea din memorie de către Mozart a piesei „Miserere" de Palestrina. Chiar Saint-Saëns nu șovăie, cum am văzut [3], să-și ridiculizeze propriul stil. Exemple analoage se pot întîlni în opera unui Marot sau a unui Verlaine. S-ar cuveni în privința aceasta să se sublinieze opoziția între *autentic* și *sofisticat (sofistiqué)*, ultimul fiind echivalent cu minciuna estetică și opunîndu-se ca atare sincerității.

Teoria ludică asupra artei își găsește un precursor, firește, în mod foarte limitat, în Platon, cu ocazia unei discuții referitoare la originea dansului [4]. Principalul exponent al acestei teorii rămîne însă Schiller, mai ales

---

§ 44. [1] Aceasta nu poate avea nici o legătură cu teoria antică despre imitația artistică creatoare. Cf. H. KOLLER, *op. cit.*, și E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", §§ 183—191.

[2] Este încă proaspătă, în cercurile artistice din Occident, amintirea apariției de opere picturale așa-zis datorate lui Vermeer.

[3] Cf. mai sus, § 21 și nota 8, unde este vorba de parodic.

[4] PLATON, *Legile*, B', 664 e, unde se pomenește însă că la om ritmul rațional impune ordine mișcărilor aritmice. Cf. E. MOUTSOPOULOS, „La musique das l'oeuvre de Platon", §§ 78—79.

Scanned with CamScanner

în perioada cînd acesta se depărtează de poezie cu un anumit dispreț și o anumită repulsie, din rațiuni [5], desigur, diferite de acelea ale lui Platon [6]. În realitate, Schiller consideră arta, ca și jocul, o activitate eliberatoare a omului. Teza platonică este extinsă de Spencer, care revine la ea ca să susțină că arta este jocul vieții spirituale [7], urmat în această privință de mulți reprezentanți contemporani cu el ai empirismului anglo-saxon, și inspirîndu-l, dintr-un anumit punct de vedere, și pe un Ch. Lalo, care consideră arta ca pe o ucenicie a luxului [8], dar și pe un Durkheim, care o condamnă. În favoarea teoriei atîrnă desigur faptul că arta este o manifestare a libertății, cît și un anumit misticism legat de convenționalitatea prezentă în orice joc.

Chiar dacă totuși, vom accepta caracterul ludic al artei, nu putem nega că este vorba de un joc laborios, și din această cauză este o activitate de o cu totul altă natură, avînd în comun, cu simplul joc, caracterul libertății, dar deosebindu se prin trăsătura calitativă specifică a înaltei creativități instauratoare. Dincolo de aceasta însă, categoriile combative sînt cel mai deschise în direcția existențialului.

§ 45. Caracterul laborios al artei dă și măsura exactă a semnificației categoriilor combative, care se referă la efortul creatorului de a înfrînge dificultățile tehnice, ca și pe celelalte, materiale și spirituale, apărute în decursul

---

[5] F. MONTARGIS, „L'esthétique de Schiller", Paris, Chamerot, 1886.

[6] E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 176 și urm.

[7] SPENCER, „Principles of Psychology", Londra, 1885, și „The Origin of Music", „Mind", vol. 15, 1890, pp. 449—468, și vol. 16, 1891, pp. 535—537. Este trecută cu vederea astfel descendența artei din magie și religie.

[8] Ch. LALO, „Les sentiments esthétiques", Paris, Alcan, 1909; „L'art et la vie sociale", Paris, Doin, 1921; „L'art et la morale", Paris, Alcan, 1922; „Esthétique", Paris, Alcan, 1929, și „L'art loin de la vie", Paris, Vrin, 1939.

Scanned with CamScanner

instaurării formei, astfel încît, odată aceasta dusă la bun sfîrşit şi întregită, el să poată exclama :

exegi monumentum aere perennius [1]

Prin categoriile combative pătrundem în inima lumii creaţiei şi o contemplăm dinăuntru [2]. Contemplăm în special munca, dureroasă şi perseverentă [3], desfăşurată în conştiinţa artistului, în luptă, ca în viziunea lui Théophile Gautier [4], dar şi frămîntat de năzuinţa de a duce la capăt lucrarea asumată [5], pe care o concepe în acelaşi timp ca pe un substituit al prezenţei existenţiale a conştiinţei creatoare [6], dar şi al semnificaţiei însăşi pe care existenţa o poate căpăta pentru conştiinţă [7].

O analitică a creaţiei duce la constatarea prezenţei unui proces instaurator, ce constă în efortul intenţional de a apropia forma ascunsă a operei de artă de aceea realizată, cu diferenţa că, în decursul procesului amintit, însăşi forma ascunsă poate suferi transformări datorate unei dispoziţii de îmbunătăţire a acesteia în timp ce este realizată. Teza aceasta ar avea o bază aproape

---

§ 45. [1] HORAŢIU, „Carmina", III, 1,1.

[2] E. MOUTSOPOULOS, „Vers une phénoménologie de la création", loc. cit., în special pp. 272—285.

[3] *Ibidem.*

[4] „L'art", din „Emaux et Cammées" :

Lutte avec le Carrare
avec le Paros dur
et rare.

[5] E. MOUTSOPOULOS, „Sur le caractère «kairique» de l'oeuvre d'art", „Acts du Ve Congres International d'Esthétique", Amsterdam, 1964.

[6] G. DRANSFELD, „Die Schöpfung. Ein Versuch über Immanenz und Transzendenz", Maisenheim im Glan, A. Hain, 1952 ; H. CYSARZ, „Das Schöpferische. Die natürlich-geschichtliche Schaffensordnung der Dinge", Halle, Niemeyer, 1943 ; M. DAVAL, „La poésie et le principe de la transcendance. Essai sur la création poétique", Paris, Alcan, 1935.

[7] L. RUSU, „Essai sur la création artistique comme révélation du sens de l'existence. Contribution à une esthétique dynamique", Paris, Alcan, 1935.

Scanned with CamScanner

pur platonică [8], dacă n-ar surveni în ea ideea de intenționalitate și ideea influențării reciproce a celor două forme, a celei întemeiate pe forță și, respectiv, a aceleia întemeiate pe energie. În primul caz, întregul proces este pasibil de a fi reprezentat matematic printr-o curbă asimptotică ; în celălalt, devine dificilă o reprezentare matematică.

Dealtfel sînt atît de frecvente cazurile de creații artistice, în care forma internă inițială este redată într-un mod atît de imperfect, întîmplător și aluziv, încît este greu să încadrezi întotdeauna cazurile acestea într-o teorie asupra formei întregite și ideale. Ai zice chiar că, poate fiindcă aceste cazuri apar cel mai frecvent, tot ce mai rămîne din concepția despre intenționalitatea creației e faptul că respectiva intenționalitate devine conștientă în măsura în care creația se îndreaptă spre întregirea sa [9]. Elementul dat în chip fundamental este o dorință de creație, la început nedeterminată, apoi concretizată, care organizează forma, cu intervenția factorului imaginativ, cît mai perfect cu putință [10]. Toate aceste eforturi pre-

---

[8] J. MOREAU, „La construction de l'idéalisme platonicien", Paris, Boivin, 1939, § 252, n. 3 ; E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 250.

[9] Cf. analizele lui PAUL VALÉRY, „Poésie et pensée abstraite" în „Variété", V, Paris, Gallimard, 1944, p. 161 : „Poemul *Cimitirul marin* a venit în mine cu... ritmul... decasilabic. Nu aveam încă nici o idee unde ar fi trebuit să se întregească această formă. Gradual, cuvintele nesigure s-au stabilizat, determinînd mai precis tema... Altă poezie, *Pythia*, a apărut mai întîi ca un vers octosilabic cu o sonoritate gata compusă... Fragmentul a crescut, generînd ceea ce îi lipsea : cîteva versuri înainte și mai multe în continuare". E. MOUTSOPOULOS, „Fantezia creatoare", loc. cit. ; P. VALÉRY, „Tel quel", I, pp. 150—251, și K. PALAMAS, „Cum îmi amintesc de «Iambi și Anapești»" (1925), reed. în K. Palamas, „Opere", Atena, Biris, vol. 1 (fără dată), pp. 325—335, mai ales pp. 326—327.

[10] E. W. ROETHELI, „Schöpferische Gestaltung. Vom Wesen der Bildkunst", Weinfelden, 1952 (Buchdr. Weinfelden) ; H. CAUDWELL, „The Creative Impulse in Writing and Painting", Londra, Macmillan, 1951 ; H. BAHLE, „Der musikalische Schaffenprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und An-

Scanned with CamScanner

supun, din partea creatorului, o combativitate în vederea înfrîngerii dificultăţilor pe care le atrage după sine stadiul final al creaţiei. Îndemînarea constituie cadrul cel mai important în care se proiectează categoriile combative, apreciate şi valorizate independent de celelalte [11].

Ceea ce iese în evidenţă de aici înainte este faptul de a cunoaşte cum îşi înfăptuieşte artistul opera sa. Personalitatea, persoana însăşi a creatorului se disimulează sub corespondenţele, de fiecare dată concrete, ale categoriilor combative. Executantul muzical, aplaudat de public pentru virtuozitate şi pentru învingerea a numeroase dificultăţi tehnice, se află mai aproape de acesta decît compozitorul operei. Inserat între aceşti doi factori, executantul devine realmente creator [12].

Însă dexteritatea seacă de prestidigitator nu ajunge. Desigur, Paganini, bunăoară, avea calităţi de virtuoz cu totul execepţionale, ajungînd pînă la a imita la vioară sunetul instrumentelor de suflat. Avea însă şi calităţi pur artistice pe care le demonstra în timpul apariţiilor sale în public. Lucruri asemănătoare se pot spune şi despre dexteritatea dansatorilor, îndeosebi despre calităţile lor acrobatice (de exemplu ale unui Nijinsky) pe care le aplaudă nu numai profanii [13], ca şi despre virtuozitatea unei cîntăreţe, sau chiar despre capacitatea ei fizică,

---

triebsformen", Konstanz, P. Christiani. Beethoven simte repulsie pentru stilul contrapunctic, deoarece facilitează creaţia lipsită de căutări şi problematică. Recurge atunci la el numai cînd crede că se impune să-şi înnoiască atmosfera unei opere. În legătură cu aceasta, şi doctrina kantiană despre „profesionalitate", adică despre dexteritatea artistului („Kritik der Urteilskraft", §§ 46 şi 47).

[11] Astfel, de exemplu, V. Hugo este un admirator al clasicismului încărcat la limită al arhitecturii de la Versailles, cu toate că, datorită temperamentului său romantic, se pronunţă în favoarea Evului Mediu gotic.

[12] G. BRELET, „L'interprétation créatrice", Paris, P.U.F., 1951.

[13] E. SOURIAU, „Sur le béotisme", în „Revue d'Esthétique", vol. 23, 1970, pp. 1—19.

Scanned with CamScanner

atunci cînd dispune de un amplu registru vocal [14]. În tot cazul, toate aceste calităţi singure, fără o spiritualitate artistică mai profundă, nu pot impune un mare interpret, dar şi artişti pur creatori sînt saturaţi de tendinţe spre virtuozitate, servite de capacităţi surprinzătoare. J.-S. Bach a scris compuneri contrapunctice pentru nouă voci. La fel, Berlioz şi Rimsky-Korsakov au fost virtuozi ai paletei orchestrale, aşa cum Tizian sau Vuillard au fost virtuozi ai penelului.

De categoria *virtuozului* şi a *acrobaticului* se leagă şi aceea a *inimitabilului,* care se află într-un raport strîns cu mijloacele tehnice folosite de fiecare creator [15]. Este caracteristic faptul că noi cuceriri tehnice permit dezvoltarea de noi forme de artă, dar mai ales înfrîngerea dificultăţilor considerate înainte de nedepăşit. Astfel, aşa cum răspîndirea clapelor mobile ale flautului i-au permis tebanului Pronomos să înveţe noi scheme muzicale, apariţia recentului *clavocemballo* i-a oferit lui Beethoven posibilitatea de a-şi impune inovaţiile muzicale. Iar, în arhitectura medievală, stilul gotic ar fi apărut poate din vremea lui Carol cel Mare, dacă de pe atunci ar fi existat meşteşugari care să ştie să prelucreze piatra conform metodelor ulterioare.

Există dealtfel anumite mijloace tehnice mai potrivite decît altele pentru creaţia artistică a unui autor, şi care, puţin cîte puţin, îi determină stilul personal. Astfel putem vorbi de stilul lui Eschil, al lui Shakespeare, al lui Racine, al lui Proust, ca să ne limităm doar la litera-

---

[14] Cf. cazul Ymei Sumak. Anumite stiluri, ca *bel canto*, avantajează promovarea acestor capacităţi. Platon respinge orice promovare de virtuozitate. Cf. E. MOUTSOPOULOS, „La musique dans l'oeuvre de Platon", § 214 şi urm.

[15] H. P. THIEME, „Essai sur l'histoire du vers français", Paris, Champion, 1916; J. HYTIER, „Les techniques modernes du vers français", Paris, Alcan, 1923; J. PETERSEN, „Die Wissenschaft von der Dichtung", vol. 1, Berlin, Junker-Dünnhaupt, 1939; G. LOTE, „Histoire du vers français", 2 vol. Paris, Boivin, 1949—1951.

Scanned with CamScanner

tură [16], în timp ce, paralel, se cuvine să recunoaștem că toate aceste capacități se exteriorizează cu o dispoziție în multe privințe ludică [17].

Nu se poate obiecta însă că așa-numitele categorii combative, dincolo de aceste referiri secundare la factori ludici, privesc îndeosebi reușita ori eșecul final al efortului creator al artistului. Categoriile de *finalizare subtilă* și de nonfinit sînt respectiv pertinente în acest punct. Cea dintîi exprimă tendința continuei îmbunătățiri finale a unei creații instabile. Tehnica *trompe-l' oeil* în pictură, al cărei precursor în Antichitate a fost Parrasios, iar apologetul teoretic, Gorgias [18], se leagă nemijlocit de sentimentul insatisfacției. Cealaltă categorie exprimă atît forța cuprinderii cît și slăbiciunea execuției. În amîndouă cazurile se constată o inegalitate și nepotrivire între inspirație și execuție, care e departe de a contribui la condamnarea estetică a operei. De exemplu fragmentele lui Solomos nu acoperă deloc inspirația poetului, dar își cîștigă o autosuficiență estetică.

Există un tragism manifest în nonfinit, care rezultă însă din chiar considerarea acestuia ca o categorie estetică. Multe cazuri asemănătoare contribuie la a nu putea considera pe de-a-ntregul valabilă teoria platonică despre existența a două stadii separate de instaurare [19].

§ 46. Categoriile finale, în ansamblul lor, exprimă dialogul intern între creator și creație, lupta pentru im-

[16] Virtuozitatea autorului se exprimă prin reușita cu care acesta manipulează elementele contribuției sale înăuntrul unui cadru dat. De exemplu formele arhitecturale în muzică sau forma sonetului în poezie sînt caracteristice.

[17] Cf. mai sus, § 44. Pentru o tratare a problemei pe o bază matematică, cf. G. G. GRANCER, „Essai d'une philosophie du style", Paris, A. Colin, 1968, cap. VII : „L'analyse stylistique fonde une esthétique du langage", pp. 187—216.

[18] P.-M. SCHUHL, „Platon et l'art de son temps", p. 35.

[19] P. A. MIHELIS, „Principiul artistic de nonfinit", în „Anale de Estetică", vol. 2, 1963, pp. 51—63 ; E. MOUTSOPOULOS, „Sur le caractère «kairique» de l'oeuvre d'art", loc. cit., și „Gnoseologia negativă a operei de artă", în „Anale de Estetică", vol. 8, 1969, pp. 162—166.

Scanned with CamScanner

punerea celui dintîi prin îmblînzirea formei, sau pentru înfrîngerea raţiunii estetice prin impunerea informalului. Prin urmare, aceste categorii se referă la reuşita sau nereuşita instaurării artistice, dar şi, în general, la prevalenţa unei forme concrete asupra oricărei alteia, cît şi la raţiunile obiective dar şi subiective ale acestei prevalenţe, pe care Kant le rezumă în special promovînd conceptul de artă, considerată ca fiind „învăţătura geniului, pe care el o şi dirijează indicîndu-i pînă la ce punct se cuvine să se extindă, şi conferă astfel strălucire şi ordine ansamblului de raţionamente şi organizare, ideilor“ [1]. Prezenţa permanentă în artă a acestui dialog, fie ca atare, fie prin răsunetele sale, subliniază şi în acelaşi timp justifică caracterul uman al acesteia.

---

§ 46. [1] „Kritik der Urteilskraft“, § 50; E. MOUTSOPOULOS, „Forme et subjectivité“, p. 174 şi nota 67.

Scanned with CamScanner

CONCLUZII

§ 47. Analizele anterioare au demonstrat în mod evident faptul că o estetică liberală poate primi, fără primejdie, între subiectele sale de interes orice categorie ce are legătură cu activitatea instauratoare sau chiar valorizatoare a conștiinței estetice. Am văzut în ce măsură sistemele precedente au un caracter schematic, ori prezintă o tendință deformatoare, cu totul de neînțeles, pentru efortul spiritual al înțelegerii pozitive a realității estetice subiective și obiective, tendință țintind spre impunerea unei concepții unitare asupra respectivei realități.

O concepție unitară nu poate însă însemna și o captare *a priori* inflexibilă a obiectului. De aceea, ne-am și străduit, acceptînd principiul inexistenței oricărei ierarhii între categoriile estetice, expus de Et. Souriau, să procedăm la dezvoltarea în continuare și la aplicarea acestuia. Sistemul lui Souriau prezintă slăbiciunea de a putea integra doar puține categorii, poate numai acelea, după el, mai importante, din care cauză însă acesta merge în contra principiului expus, față de care se opune, de asemenea, considerarea de către Souriau a categoriei sublimului ca fiind categoria spre care se presupune că ar tinde toate celelalte. În rest, sistemul deschis al lui Souriau și schema circulară ce îl reprezintă ar putea constitui un punct de pornire pentru cercetare și apreciere. S-ar cuveni, însă, să se recunoască și faptul că, în ciuda autonomiei și autosuficienței lor și în ciuda faptului că toate se proiectează pe un fond, al frumuseții, categoriile estetice formează cîteva grupuri de înrudire, se împart, adică,

Scanned with CamScanner

în clase mai ample, întocmai ca și categoriile kantiene ale intelectului.

Clasificarea noastră are în vedere ambele dificultăți, iar efortul nostru a tins spre găsirea unei baze de conciliere cu totul noi pentru suprimarea impasului de mai sus. Conform opiniilor expuse de noi, universul categoriilor estetice ar putea, *grosso modo*, să fie reprezentat grafic prin trei inele concentrice proiectate pe fondul comun pe care îl constituie categoria frumosului. În inelul interior s-ar încadra categoriile tradiționale ; în cel din mijloc, cele determinative ; iar cele finale, în inelul exterior, astfel încît și din punct de vedere reprezentativ să se respecte autosuficiența și egalitatea tuturor. Toate categoriile de tranziție pot fi astfel ușor încadrate în schemă, între inelele principale.

Schema aceasta prezintă avantajul fundamental că, în ciuda organizării sale de bază, se pretează la orice amplificări și că este în continuare deschis și în interior, fiind lipsit de orice despărțituri ermetice. Această clasificare corespunde și realității estetice, în măsura în care același obiect estetic sau aceeași dispoziție estetică a conștiinței, aflată la baza obiectivării, poate fi caracterizată de mai multe categorii din clase diferite. Astfel, de exemplu, „Pluta Meduzei" de Géricault este în același timp operă picturală, dramatică, de coșmar, respingătoare, istorică, anecdotică și romantică [1]. Tot astfel, „Macbeth" de Shakespeare este o operă teatrală, tragică, sublimă, elisabetană etc. Exemplele pot fi ușor înmulțite. Se cuvine, deci, să se prevadă că atît sistemul nostru cît și reprezentarea sa grafică oglindesc pe cît posibil în modul cel mai complet și mai adecvat bogăția spiritului creator uman, fapt pentru care credem că și-a atins de aici înainte scopul.

Asupra Esteticii apasă încă și astăzi povara concepției kantiene, în sensul că supunerea la logică este ireconciliabilă cu caracterul esențial al unui obiect estetic, mai ales al unei opere de artă [2]. Aceasta atrage după sine o

---

§ 47. [1] Cf. mai sus, § 26 și nota 2.
[2] KANT, „Kritik der Urteilskraft", § 17.

Scanned with CamScanner

neîncredere, din partea unor esteticieni contemporani, față de tendința încadrării în sistemul categorial estetic de noi categorii, în afara puținelor categorii tradiționale. În realitate, totuși, nici categoriile estetice tradiționale nu sînt lipsite de proiecții logice subordonatoare, și nici cele determinative sau cele finale nu sînt lipsite de corespondențe subiective specifice. Pur și simplu, caracterele determinate ale unora și ale altora sînt mai manifeste. Mai departe, astăzi și Estetica și-a depășit limitele sale tradiționale, spre a deveni, mai mult decît orice, o știință a artei, eventual a artelor. Prin urmare nu există nici o dificultate, nici măcar teoretică, în ce privește o încadrare de rang egal, la un nivel mai larg, a tuturor categoriilor estetice în același sistem general.

Bogăția categoriilor estetice, văzute ca valori specifice, permite îmbogățirea trăirilor estetice și, mai general, a fondului de trăiri al conștiinței. Dacă raționalismul cartezian înțelege rațiunea drept bunul împărțit în modul cel mai just oamenilor ; dacă încă dialogul platonician „Protagoras" susține posibilitatea participării tuturor conștiințelor, fără excepție, la virtute [3], atunci și noi putem accepta categoriile estetice în calitate de deschideri, prin care fiecare conștiință, într-un chip poate specific sieși, este în stare să culeagă rodul unui obiect estetic, creat sau chiar instaurat, ca un univers, în care zestrea conștiinței, trans-substanțiată, își află un răspuns, și prin care sînt luminate dintr-un punct stabil de raportare, toate tonurile tensiunii sale creatoare. Obiectul estetic se actualizează, cu condiția recunoașterii sale de către conștiința estetică [4], care creîndu-l sau manifestîndu-și activ desfățarea, se dispune în două perspective reciproc complementare. Problematica Esteticii se încadrează astfel cu ușurință în concepția noastră generală cu privire la activitatea totală a conștiinței, considerată ca nucleu al spiritualității omenești.

---

[3] „Protagoras", 322 0 : „ καὶ πάντες μετεχόντων

[4] E. MOUTSOPOULOS : „Gnoseologia negativă a operei de artă", loc. cit.

Scanned with CamScanner

TABLOUL CATEGORIILOR ESTETICE

Numerele de sus indică paragrafele;
cele de sub linie, note

A

Abstract 42
Acceptat 36
Acrobatic 45
Adevărat $\frac{5}{6}$; $\frac{12}{3}$; 40
„À la manière de" 44
Alegoric 17; $\frac{42}{3}$
Amorf 46
Anecdotic $\frac{26}{2}$; 32
Antipoetic 16
Apocaliptic 24; 26
Aproape-frumos $\frac{4}{5}$; $\frac{8}{3}$; $\frac{9}{1}$; 13
Arhaic 37; 39
Atrăgătoare 23; 28
Autentic 44

B

Bahic 26
Baroc $\frac{18}{2}$; 38; $\frac{40}{12;15}$
Biblic 24; 25
Bucolic $\frac{17}{6}$

C

Captivant 27; 28
Caracteristic $\frac{34}{3}$; 39
Caracterologice (etico-estetice) 23
Caricatural 3; $\frac{4}{4}$
Caustic $\frac{21}{2}$
Căutat 14
Cizelat 36; $\frac{40}{13}$
Clasic $\frac{4}{1}$; 39; $\frac{40}{11}$; $\frac{41}{1}$; 43
(Clasicism) 42
Clasicizant 38
Combative 20; 31; 44; 45
Comic 3; $\frac{4}{4;6}$; 14; $\frac{19}{13}$; $\frac{21}{1}$; 22; 34
Comun 11
Consacrat 36; 39
Contratimp 33
Convențional 37
Cosmopolitism 34
Coșmar 26

Scanned with CamScanner

D

Dantesc 26
Delicat $\frac{12}{5}$; 21
Demonic $\frac{26}{4}$
„De moravuri" 34
Depărtat 37
Descriptiv $\frac{18}{2}$; 34
Determinative 16; 30; 31; 32; 47
Deturnat 28
Dezirabil $\frac{26}{3}$
Deznădăjduitor 5
Didactic 18
Diferențiale 31; 32; 33
Diform 10
Doric 43
Dramatic 3; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{3}$; $\frac{19}{10;\ 13}$; 20; 34
Dulce $\frac{3}{4}$

E

Eidologice 16; 23
Elaborat 14
Elegant $\frac{13}{17}$; $\frac{14}{17}$; 16
Elegiac $\frac{4}{4;\ 17}$
Emfatic $\frac{18}{2}$; $\frac{19}{13}$; 35
Energetice 27
Epic 18; 19
Eroic $\frac{4}{4}$; 18
Erotic 28
Estetic 16; 37
Etic 37
Etico-estetice (caracterologice) 23
Excitante 23
Exemplar 37; $\frac{34}{3}$; 39
Exotic $\frac{32}{2}$; 34

F

Familiar $\frac{32}{2}$;
„Fantasque" $\frac{4}{4}$; 5; $\frac{25}{10}$; 32
Fantasmagoric 25
Fantastic $\frac{10}{9}$; $\frac{25}{10}$; 32
Fermecător $\frac{13}{17}$; $\frac{14}{1}$
Festiv 13
Finale 30; 31; 32; 44; 46; 47
Finalizare subtilă 45
Folcloric 35
Frumos $\frac{3}{6}$; $\frac{4}{4;\ 7}$; $\frac{5}{2;6;\ 11;\ 15;\ 16}$; $\frac{6}{1;\ 6}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{8}{5}$; 9; $\frac{10}{7}$; 11; $\frac{12}{3;\ 5}$; $\frac{13}{1}$; $\frac{14}{2;\ 3;\ 6;\ 20}$; 15; 19; $\frac{44}{7}$; 47
Funebru 17

G

Georgic $\frac{17}{6}$

Scanned with CamScanner

Gotic $\frac{43}{2}$

Gotic „flamboyant" 43

Gotic „rayonnant" 43

„Grand-guignolesque" $\frac{22}{2}$

Grandoare 35

Grațios 3; $\frac{4}{4; 6}$; $\frac{14}{1}$; $\frac{25}{10}$

Greu 43

Grotesc $\frac{4}{4}$; 12; 13; 21; $\frac{22}{2}$; 35

H

Hazliu 3

Hieratic 37

„Humoresque" 21

„Hűbsch" („joli") $\frac{3}{8}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{13}{1; 9; 13}$; $\frac{14}{1; 12; 14}$

I

Ideal $\frac{5}{9}$

Idilic 3; $\frac{4}{4; 17}$

Impunător 35

(Impresionism) 42

Inegalabil 39

Inimitabil 45

Ionic 43

Istoric $\frac{26}{2}$; 41

Istorice 31; 36; 38

Istorico-stilistice $\frac{38}{2}$

Î

Îmbătător 28

Înălțător 28

Închis 43

Înflăcărat $\frac{4}{4}$

Întunecat $\frac{23}{2}$

J

„Joli" („hubsch") $\frac{3}{8}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{13}{1;9\ 13}$; $\frac{14}{1; 12; 14}$

Justificat 4

K

„Kairice" (ale oportunității) $\frac{2}{4}$; $\frac{8}{6}$

L

Liric $\frac{4}{4}$; 17

Luminos $\frac{23}{2}$

M

Macabru $\frac{17}{4}$; $\frac{21}{8}$

Magic $\frac{13}{17}$

(Manierism) $\frac{40}{12}$

Scanned with CamScanner

Măreț 3; 4
Melodramatic $\frac{4}{4}$; $\frac{19}{13}$
Micime 13
Minunat 28
Misterios 13, 25
Modernism 36
Momentan 13
Monstruos $\frac{25}{10}$
Monumental 35
Mușcător $\frac{21}{2}$

N

Natural $\frac{12}{5}$
(Naturalism) 40
Naiv 35
Național $\frac{34}{4}$; 35
Neașteptat 10; 36
Nemăsurat 12
(Neoclasicism) 40
Nereușit 4; 8
Nobil $\frac{4}{4}$
Non-finit $\frac{45}{19}$
Non-superfluu 14
Nostalgic 25

O

Obișnuit 11; 33
Oniric 25; 26
Oportun 13
Orientative 27; 29
Ornamental $\frac{40}{13}$

P

Pacifice $\frac{4}{4}$; 21; 22; 23
Paradisiac 23; 24
(Parnasianism) 42
Parodic $\frac{21}{8}$; $\frac{44}{4}$
Pastoral $\frac{17}{6}$
Patetic 3; $\frac{4}{4}$; 28
Pitoresc $\frac{4}{4}$; $\frac{32}{8;\ 9;\ 10}$; 33; 35
Plăcut 3; 8; $\frac{13}{16}$; 37
Primitiv 39
„Prin excelență" $\frac{34}{3}$; 40
Programatic 34
Prometeic 26
Proporționat 35

R

Rațional 13
Rău $\frac{9}{2}$; 10
Real $\frac{26}{2}$; 40
(Realism) $\frac{4}{2}$
Religios 24
Respingător 23

Scanned with CamScanner

Retoric $\frac{18}{2}$; 35
Reuşit 4
Reverie 25
Rizibil 6; $\frac{12}{6}$; $\frac{21}{1; 2}$; 22; $\frac{25}{10}$; 35
Rococo $\frac{40}{15}$
Romanesc 18
Romantic 39; $\frac{41}{1}$; 43
(Romantism) 40; 42

S

Sacru 5
Satiric 3; $\frac{4}{4}$; $\frac{21}{2}$; 22
Serios 29
Sever 43
Simbolic $\frac{37}{1}$; $\frac{42}{3}$; 39
(Simbolism) $\frac{42}{7}$
Simplicitate 14
Sincer 44
Singular $\frac{37}{1}$; $\frac{40}{11}$
Sofisticat 44
Solemn 29
Spaimă 12
Spiritual 3; 21
Statice 23
Stilistice 24; 38
Stilizat 35; 36
Stimulent 28
Sublim $\frac{3}{5; 6}$; $\frac{5}{16}$; $\frac{4}{4}$; 6; 10; 11; $\frac{12}{4; 5; 6; 7; 13; 18;}$; $\frac{16}{15}$; 18; 19; 22; $\frac{26}{2; 3}$; 28; 47
Sugestiv 14
(Suprarealism) $\frac{42}{8; 9}$

T

Teatral $\frac{18}{2}$
Tematologice 23
Temporale $\frac{2}{4}$; $\frac{8}{6}$
Tendenţiale 16; 27; 29
Tipic $\frac{34}{3}$
Tipologice 16; 23; 24; 32
Titanic 26
Tradiţionale 23; 31; 47
Tragic 3; $\frac{4}{4}$; 6; $\frac{17}{4}$; $\frac{19}{13}$; 20; 22; $\frac{25}{10}$; $\frac{26}{4}$
Tragicomic $\frac{19}{13}$
Tranchilizante 23; 29

U

Uluitor $\frac{28}{3}$
Umoristic $\frac{21}{8}$

Scanned with CamScanner

Urît $\frac{9}{2}$; $\frac{10}{4; 7, 9}$; $\frac{12}{13}$; $\frac{13}{5}$; $\frac{25}{10}$

Uşor 43

Violent $\frac{28}{4}$

Visare 25

V

Vechi 25

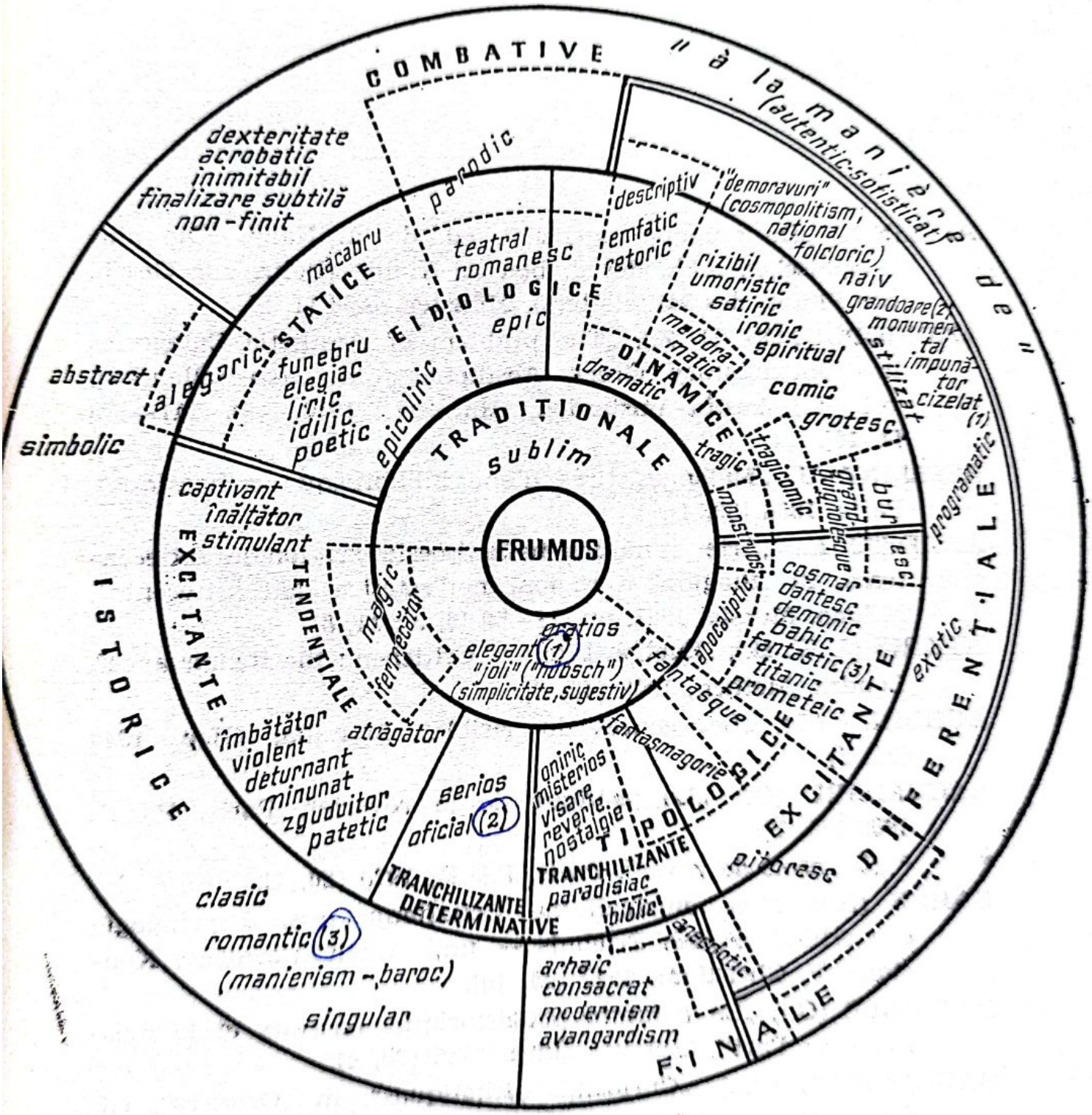
Vesel $\frac{4}{4}$

Z

Zguduitor 28

Scanned with CamScanner

CATEGORIILE ESTETICE



Numerele (1), (2), (3) indică raporturi categoriale

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIE

(Numerele indică paragrafe și note)

AL-KINDI, „De quinque essentiis", ed. de A. Nagy, „Die philosophischen Abh. des J. ben Al-Kindi" (Beitr. zur Gesch. der Philos. des Mittelalters), Münster, 1898 [1, 6].

ANDRIOPOULOS (D. Z.), „The problem of Aesthetic Categories in Contemporary Greek Aesthetics", în „Neo-Hellenika", vol. I., Austin-Amsterdan, Hakkert, 1970, pp. 141—178 [4, 10].

ASSELINEAU, „Mélanges tirés d'une bibliothèque romantique", Paris, 1866 [33, 1].

ASSUNTO R., „Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca, în „Stagioni e ragioni nell'estetica dell settecento", Milano, Mursia, 1967, pp. 11—59 [6, 5 ; 11, 8].

ATKINS (J. W. H.), „English Literary Criticism : the Renaissance", Londra, Methen, 1948 [43, 9].

AUBOIN, (E.), „Les genres du risible", Marsilia, Ofep, 1948 [21, 2].

BACHELARD (G.), „La poétique de la rêverie", Paris, P.U.F., 1960 [25, 1].

* * * „Le droit de rêver", Paris, P.U.F., 1970 [26, 1].

BAHLE (H.), „Der musikalische Schaffenprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis — und Antriebsformen", Konstanz, P. Christiani, 1947 [45, 10].

BATAILLE (G.), „La peinture préhistorique. Lascaux et la naissance de l'art", Geneva, Skira, 1955 [39, 4].

BAUDELAIRE (Ch.), „Curiosités esthétiques", în „Oeuvres", ed. de Y. G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1932 [5, 8 ; 7, 7].

BAUMGARTEN (A. G.), „Aesthetica", 2 vol., Frankfurt, 1750—1758 [1, 1].

Scanned with CamScanner

BAYER R., „Esthétique de la grâce", vol. 1, Paris, Alcan, 1933 [14, 4 ; 14, 5 ; 14, 7].

* * * „Traité d'Esthétique", Paris, A. Colin, 1956 [7, 5 ; 7, 6 ; 8, 2 ; 8, 4 ; 8, 5].

* * * „Histoire de l'Esthétique", Paris, A. Colin, 1961 [39, 4].

BEAUSSIRE (P.), „Mallarmé. Poésie et poétique", Lausanne, Mermod, 1949 [16, 5].

BEGOUEN (H.), „Les bases magiques de l'art préhistorique", în „Scientia", vol. 33, 1939, pp. 202—261 [39, 4].

BEIGBEDER (D.), „La symbolique", Paris, P.U.F., 1957 [42, 5].

BELVIANES (M.), „Sociologie de la musique", Paris, Payot, 1951 [23, 7].

BENSE Max, „Die Mathematik in der Kunst", în „Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik", Hamburg, Classes—Goverts, 1942, vol. 2 [7, 5].

BERGSON, „Le rire" (ed. Centenarului), Paris, P.U.F., 1959 [14, 9 ; 21, 7 ; 22, 6].

BESPALOF (R.), „Réflexions sur l'esprit de la tragédie", în „Deucalion", 1947, II [19, 10].

BICKEL (E.), „Genus, εἶδος und εἰδύλλιου in der Bedeutung, «Einzellied» und «Gedicht»", în „Glotta", vol. 29, 1941 [17, 1].

BOSCHÈRE (J. de), „J. Bosch et le fantastique", Paris, A. Michel, 1962 [25, 9].

BOWRA (G. M.), „Heroic Poetry", Londra, 1952 [18, 1].

* * * „Ancient Greek Literature", ed. III, Londra, Oxford Univer. Press, 1967 [18, 1].

BRION (M.), „Art fantastique", Paris, A. Michel, 1961 [25, 7].

BRELET (G.), „Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical", în „Revue Philosophique", 1946, pp. 71—96 [33, 8].

— „Esthétique et création musicale", Paris, P.U.F., 1947 [20, 1].

— „Le temps musical", Paris, P.U.F., 1949, 2 vol ; I : „La forme sonore et la forme rythmique", şi II : „La forme musicale" [20, 1].

— „L'interprétation créatrice", Paris, P.U.F., 1951 [45, 12].

BRÉMOND (H.), „Prière et poésie", Paris, Grasset, 1926 (col. Les Cahiers Verts) [16, 4].

Scanned with CamScanner

BREUIL (H.), „Quatre cents siècles d'art pariétal", Montignac-sur-Vézère, 1952 [39, 4].

BURKE (E.), „A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful", Londra, 1756 [3, 6; 12, 8].

BUSCHOR (E.), „Satyrtänze und Frühes Drama", în „Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss.", Phil.-Hist. Abt. Jahrg. 1943, Heft 5 [22, 3].

CALMEL (T.), „Poésie et vie de prière", în „Rev. Thomiste", 1946, pp. 330—352 [16, 5].

CARACO (A.), „Le désirable et le sublime. Phénoménologie de l'Apocalypse", Neuchâtel, La Baconnière, 1969 [26, 3].

CARCOPINO (J.), „Le mystère d'un symbole chrétien: l'ascia", Paris, 1955 [42, 5].

* * * „De Pythagore aux apôtres", Paris, 1956 [42, 5].

CASTELLI (E.), „Il demoniaco nell'arte", Milano, Electa, 1952 [26, 4].

CAUDWELL (H.), „The Creative Impulse in Writing and Painting", Londra, Macmillan, 1951 [45, 10].

CHASSE (Ch.), „Le mouvement symbolique dans l'art du XIXe siècle", Paris, Flowry, 1947 [42, 7].

CHASTEL (A.), „Art et religion dans la renaissance italienne. Essai sur la méthodologie", în „Bibl. Humanisme et Renaissance", vol. 7, 1945, pp. 7—61 [43, 8].

CHURCH (A. H.), „On the Relation of Phylotaxis to Mechanical Laws", Londra, Williams and Norgate, 1901 [7, 5].

CLERCX (S.), „Le baroque et la musique", Bruxelles, Libr. Encyclopédique (Soc. Belge de musicol.), 1948, [40, 14].

COFFIN (G. M.), „John Donne and the New Philosophy", New York Columbia University Press, 1937 [43, 9].

COLOMBIER (P. du), „Histoire de l'art", Paris, Fayart, 1942 [32, 12; 43, 1].

COMBE (J.), „J. Bosch", Paris, Tisné, 1946 [25, 9].

CORREA DE AZEVEDO (L. H.), „Le national dans la création musicale", în „Intern. Review of Music Aesthetics and Sociology", vol. 1., 1970, pp. 99—101 [34, 4].

COURNOT (A.), „Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères des données de la science philosophique", Paris, 1851, ed. III [1, 8].

Scanned with CamScanner

COUSIN (V.), „Du vrai, du beau, du bien", ed. II, Paris, 1854 [5, 6 ; 10, 3].

CROCE (B.), „L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia", Palermo, Sandron, 1902. [7, 3].

CURRY (W. C.), „Shakespeare's Philosophical Patterns", Baton Rouge, Louisiana State Univer., 1937 [43, 9].

CUVILLIER (A.), „Précis de philosophie", Paris, A. Collin, 1959, vol. 1, p. 561 [13, 1 ; 13, 11].

CYSARZ (H.), „Das Schöpferische. Die natürlich-geschichtliche Schaffensordnung der Dinge", Halle, Niemeyer, 1943 [45, 6].

DAVAL (M.), „Le principe de la transcendance et la philosophie. Essai philosophique sur la poésie", Paris, Alcan, 1935 [16, 2 ; 16, 6].

— „La poésie et le principe de transcendance. Essai sur la création poétique", Paris, Alcan, 1935 [45, 6].

DAVY (S.), „Symbolique romane", Paris, 1955 [42, 5].

DELACROIX (H.), „Le langage et la pensée", Paris, 1924, ed. II [1, 9].

DENIS (Maurice), „Histoire de l'art religieux", Paris, Flammarion. 1939 [43, 2].

DRANSFELD (G.), „Die Schöpfung. Ein Versuch über Immanenz und Transzendenz", Meisenheim in Glan, A. Hain, 1952 [45, 6].

DUFRENNE (M.), „Phénoménologie de l'expérience esthétique", vol. I : „L'objet esthétique", Paris, P.U.F., 1953 [1, 2].

* * * „Le poétique", Paris, P.U.F., 1963 [16, 2 ; 16, 6].

ELIADE (M.), „Traité d'histoire des religions", Paris, Payot, 1953 [42, 4].

ERMATINGER (E.), „Die Kunstform des Dramas", Leipzig, Quelle-Meyer, 1925 [19, 3 ; 19, 10].

* * * „Barok und Rokoko in der deutschen Dichtung", 1926 [40, 15].

* * * „Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung", Potsdam, 1935 [40, 15].

FARBER (H.), „Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike", München, 1935 [17, 1].

Scanned with CamScanner

FELDMANN (V.), „Les structures formelles de la laideur et le problème du fantastique", „Journal de Psychologie", vol. 35, 1938, pp. 197—209 [10, 9 ; 25, 10].

FERRI (L.), „Leonardo da Vinci e la filosofia dell'arte", Florența, 1871 [7, 5].

FISER (E.), „Le symbole littéraire", Paris, Corti, 1941 [42, 7].

FONDANE (B.), „Baudelaire et l'expérience du gouffre", Paris, Seghers, 1947 [16, 5].

FREY (D.), „Manierismus als europäische Stilerscheinung", Stuttgart, 1964 [40, 9].

GARIN (E.), „La disputa delle arti nel'400", Florența, Vallecchi, 1948 [43, 8].

GASTER (Th. H.), „Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East", New York, 1950 [19, 1].

ENGOUX (J. G.), „La pensée poétique de Rimbaud", Paris, 1950 [16, 5].

GILLET (L.), „La peinture de Poussin a David", Paris, Laurens, 1935 [40, 15].

GOMBOSI (O. J.), „Tonarten und Stimmungen der antiken Musik", Copenhaga, Munksgaard, 1939 [3, 2].

GOUHIER (H.), „L'essence du théâtre", Paris, Plon, 1943 [19, 2].

GRANGER (G. G.), „Essai d'une philosophie du style", Paris, A. Collin, 1968 [45, 17].

GRAY (B.), „La peinture persane", Geneva, Skira, 1961 [23, 6].

GRAZIOSI (P.), „L'arte della antica età delle pierra", Florența, 1955 [39, 4].

GUIOMAR (M.), „Pour écouter Berlioz", în „Revue d'Esthétique", vol. 23, 1970, pp. 85—91 [17, 4].

GUYAU (J.-M.), „Les problèmes de l'esthétique contemporaine", Paris, 1884 [29, 11].

HAAR (J.), „Classicism and Mannerism in 16th century Music", în „Intern. Review of Music Aesthetics and Sociology", vol. 1, 1970, pp. 55—67 [40, 11].

HAUSER (A.), „Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art", Londra, 1965 [40, 9].

HAUTECOEUR (L.), „Mystique et arhitecture. Symbolisme du cercle et de la coupole", Paris, Picard, 1954 [42, 4].

HOCKE (G. R.), „Manierismus in der Literatur", München, 1959 [40, 9].

Scanned with CamScanner

HUDSON (H. H.), „The Epigram in the English Renaissance", Oxford, Univ. Press, 1948 [43, 9].
HUGNET (G.), „Fantastic Art, Dada, Surrealism", ed. III. New York, 1946 [42, 7].
HUGO (V.), „Préface de Cromwell" (1827), ed. de Maurice Souriau, Paris, 1897 [4, 3 ; 12, 13 ; 22, 1].
* * * „William Shakespeare", Paris, 1864 [13, 2].
HUYSMANS (J. K.), „La cathédrale", Paris, Stock, 1898 [43, 2].
HYTIER (J.), „Les techniques modernes du vers français", Paris, Alcan, 1923 [45, 15].
JANKÉLÉVITCH (V.), „L'ironie", Paris, Alcan, 1936 [22, 4].
* * * „Debussy et le mystère", ed. II, Paris, Plon, 1951 [25, 5].
* * * „Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien", Paris, P.U.F., 1958 [13, 14].
* * * La musique et l'ineffable", Paris, A. Colin, 1961 [29, 11].
JERPHAGNON (L.), „Une philosophie du fantastique", „Les Etudes Philosophiques", 1969, pp. 225—228 [25, 7].
JOUFFROY (S. J.), „Cours d'Esthétique", ed. de Ph. Damiron, Paris, Hachette, 1845 [12, 15].
JOURDA (P.), „L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand", Paris, Boivin, 1938 [33, 1].
KOLLER (H.), „Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck", Berna, Francke, 1954 [27, 2 ; 44, 2].
KRESTOVSKY (L.), „Le problème spirituel de la beauté et de la laideur", Paris, P.U.F., 1948 [10, 4 ; 10, 5 ; 10, 6 ; 10, 9 ; 43, 7].
KRISTELLER (P. O.), „Studies in Renaissance Thought and Letters", Rome, 1956 [43, 8].
* * * „Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance", Conférence Albert-le-Grand (1965), Montréal-Paris, Vrin, 1967 [43, 8].
LALO (Ch.), „Les sentiments esthétiques", Paris, Alcan, 1909 [44, 9].
* * * „Introduction a l'Esthétique", Paris, A. Colin, 1912 [3, 9].
* * * L'art et la vie sociale", Paris, Doin, 1921 [44, 9].
* * * L'art et la morale", Paris, Alcan, 1922 [44, 9].
* * * „Esthétique", Paris, Alcan, 1925 [44, 9].
* * * Notions d'Esthétique", ed. II, Paris, Alcan, 1927 [3, 9 ; 5, 17].

Scanned with CamScanner

* * * „L'art loin de la vie", Paris, Vrin, 1939 [44, 9].
* * * Formes de l'art, formes d'esprit", în „Journal de Psychologie", 1951 [3, 1].
LAMEERE (J.), „L'esthétique de B. Croce", Paris, Vrin, 1938 [7, 3].
LAVELLE (L.), „Traité des Valeurs", vol. 2: „Le système des différentes valeurs", Paris, P.U.F., 1955 [10, 9].
LEHMANN (A. G.), „The symbolic Aesthetics in France (1880—1895)", Oxford, Blackwell, 1950 [42, 7].
LETHABY (W. R.), „Medieval Art, from the Peace of the Church to the Eve of the Renaissance (312—1350)", revăzută de Tablot Rice, New York, Philos. Libr., 1950 [43, 2].
LÊVÊQUE (Ch.), „La Science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire", Paris, A. Durand, 1860, 2 vol. [4, 7; 5, 1; 7, 4; 13, 1; 13, 11; 14, 2; 14, 6].
LOGOTHETOS (K.), „Sistemul filosofic al lui P. Vrailas — Armenis", în revista „Xenofanis", 1950 [1, 7].
LOTE (G.), „Histoire du vers français", 2 vol., Paris, Boivin, 1949—1951 [45, 15].
MICHAUD (E.), „Le message poétique du symbolisme", 3 vol., Paris, Nizet, 1937 [42, 7].
MIHELIS (P. A.), „Estetica arhitecturii betonului armat", Atena, 1955 [43, 4].
* * * „Principiul artistic al non-finitului", în „Analе de Estetică", vol. 2, 1963, pp. 51—63 [45, 19].
MONTARGIS (F.), „L'esthétique de Schiller", Paris, Chamerot, 1886 [44, 7].
MOREAU (J.), „La construction de l'idéalisme platonicien", Paris, Boivin, 1939 [45, 8].
MORRIS (W.), „The Decorative Arts and their Relation to Modern Life", 1838 [43, 10].
MOUTSOPOULOS (E.), „Despre poziția ontologică a artei în «Sofistul» lui Platon", în revista „Athena", vol. 62, 1958, pp. 369—378 [7, 2].
* * * „Artă și artist, muncă și muncitor", 1958 [45, 3].
* * * „Dialectica voinței ca fundament al Esteticii și sistemul lui Schopenhauer", Atena, 1958 [3, 8; 12, 14; 12, 16; 13, 1; 13, 11; 20, 3; 40, 3].
* * * „Elementul optimismului în filosofia lui Schopenhauer", în revista „Néa'Estia", v. 68, 1960, pp. 1405—1409 [12, 14].

Scanned with CamScanner

* * * „Sentiment estetic și sentiment religios", în „Néa'Estia", v. 68, 1961, pp. 604—610 [24, 1].

* * * „Cunoaștere și eroare", Atena, 1961 [1, 9; 39, 2].

* * * „Categorii temporale și categorii «Kairice»", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", 1962, pp. 412—436 [2, 4; 8, 6; 13, 4; 13, 6; 17, 2; 36, 2; 37, 14].

* * * „Fantezia formatoare", în „Anale de Estetică", vol. 2, 1963, pp. 64—67 [25, 11; 45, 9].

* * * „Îmbătrînirea și problema categoriilor temporale", în An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", 1963, pp. 400—430 [9, 3; 36, 1].

* * * „Funcțiunile cognitive ca manifestări ale dinamicii conștiinței" (poligr.), Atena, 1963 [23, 2].

* * * „Semnificația minunatului în dialogul platonic «Theaetet»", în revista „Parnassos", vol. 7, 1965, pp. 83—87 [14,17].

* * * „Istoria filosofiei ca discipilină istorică și metaistorică", în „Parnassos", vol. 8, 1966, pp. 367—387, [38, 1; 39, 2].

* * * „Istoria filosofiei", vol. I, 1, „De la mit la rațiune", Salonic, 1966 [37, 11].

* * * „Istoria filosofiei", vol. II, 1, „Credință și rațiune", Salonic, 1967 [43, 3].

* * * „Obiectivarea intenționalității conștiinței. Către o fenomenologie a valorilor", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", 1967, pp. 461—539 [1, 3; 10, 3; 13, 9].

* * * „Voluptățile. Cercetare fenomenologică a cîtorva stări de conștiință privilegiate", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Salonic", vol. 10, 1967, pp. 1—104 [10, 8; 13, 9; 14, 15; 17, 3; 23, 5].

* * * „Structura și structurarea timpului la P. Vrailas-Armenis", în „Actele celui de-al III-lea Congres Panionic" (1964), Atena, vol. II, 1969, pp. 125—132 [40, 7].

* * * „Problema fantasticului la Plotin", în „An. șt. ale Fac. de Filos. a Univ. din Atena", vol. 19, 1969, pp. 94—174 [25, 8].

* * * „Gnoseologia negativă a operei de artă", în „Anale de Estetică", vol. 8, 1969, pp. 162—166 [45, 19].

* * * „La musique dans l'oeuvre de Platon", Paris, P.U.F., 1959 [3, 2; 5, 4; 7, 2; 26, 5; 27, 2; 29, 9; 33, 5; 37, 3; 37, 7; 44, 2; 44, 5; 45, 8; 45, 14].

Scanned with CamScanner

* * * „Intégration du classique dans une esthétique libérale", în „Actes du IV Congrès International d'Esthétique", Atena, 1960 [4, 1 ; 16, 1 ; 39, 3].

* * * Le problème du beau chez P. Vrailas-Arménis", Aix-en-Provence, Ophrys, 1960 [1, 7 ; 4, 7 ; 5, 2 ; 5, 11 ; 6, 1 ; 7, 4 ; 8, 5 ; 9, 1 ; 10, 7 ; 12, 15 ; 14, 2 ; 14, 3 ; 14, 20 ; 21, 3 ; 22, 9].

* * * „Vers une phénoménologie de la création", în „Revue Philosophique", 1961, 263—291 [17, 2 ; 37, 2 ; 45, 2].

* * * „L'expérience esthétique : Contemplation et expérimentation", în „Revue de Synthèse", 1963 [1, 2].

* * * „Sur le caractère «kairique» de l'oeuvre d'art", în „Actes du V^e Congrès International d'Esthétique", Amsterdam, 1964 [45, 5 ; 45, 19].

* * * „Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne", Aix-en-Provence, Ophrys, 1964 [3, 7 ; 12, 11 ; 25, 4 ; 26, 3 ; 46, 1].

* * * „Le presque-beau", în „Revue d'Esthétique", vol. 17, 1964, pp. 40—45 [4, 5 ; 8, 3].

* * * „Langage et catégories spatiales", în „Actes du XIII Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française", Geneva, 1966 [2, 4].

* * * „Vers un élargissement du concept de vérité : le presque-vrai", în „Annales de la Fac. des Lettres et. Sc. Hum. d'Art". vol. 40, 1966, pp. 189—196 [4, 5].

* * * „Arts libéraux et philosophie à Byzance, II : «Ethos» et «Universaux» dans la tradition musicale byzantine", în „Actes du IV^e Congrès International de Philosophie Médiévale, Montréal, 1967, pp. 79—88 [3, 2 ; 33, 6].

* * * „Au pays du sourire, ou la polyvalence d'une activité psycho-somatique", în „Anale de Estetică", vol. 8—9, 1969, pp. 99—118 [12, 17 ; 14, 5 ; 14, 13 ; 21, 6 ; 22, 4 ; 22, 8].

* * * „Merveille et émerveillement", în „Revue Philosophique", v. 94, 1969, pp. 25—30 [4, 9 ; 12, 18].

* * * „La conscience de l'espace", în „Annales de la Fac. des Lettres et Sc. Humaines d'Aix", 1969, pp. 161—366 [42, 4].

NADEAU (M.), „Histoire du surréalisme", Paris, Seuil, 1945 [42, 9].

NICHOLSON (M. H.), „The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the «New Science» upon Seventeenth Century Poetry", Evanston (Illinois), Northwestern Univ., 1951 [43, 9]

Scanned with CamScanner

NIETZSCHE (F.), „Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus" (1872), în „Werke", ed. A. Kroner (19 vol.), Leipzig, vol. 1, 1923 [8, 1 ; 23, 2].

NORDENFALK (C.), „Van Gogh", Londra, 1953 [20, 4].

ORS (Eug. D'), „Du baroque", tr. fr. de A. Ronart-Valéry, Paris, Gallimard, 1936 [40, 12].

PALAMAS (K.), „Cum îmi amintesc de «Iambi şi anapesti»" (1925), retip. în „K. Palamas, Opere complete", Atena, Biris, vol. 1, f.d. pp. 325—335 [45, 9].

PATTISON (B.), „Music and Poetry in the English Renaissance", Londra, Methuen, 1948 [43, 9].

PERRY (H. T. E.), „Masters of Dramatic Comedy and their Social Themes", Londra, Milford, 1941 [19, 13].

PETERSEN (J.), „Die Wissenschaft von der Dichtung", vol. 1, Berlin, Junker-Dünnhaupt, 1939 [45, 15].

PICARD (Ch.), „La sculpture antique", v. 1, „Des origines à Phidias", Paris, Laurens, 1923 [37, 10].

POLIN (R.), „Du laid, du mal, du faux", Paris, P.U.F., 1948 [9, 2 ; 10, 1 ; 10, 3 ; 10, 7].

PRADINES (M.), „Traité de psychologie générale", vol. 1 : „Le psychisme élémentaire", Paris, P.U.F., 1943 [29, 11].

RAYMOND (M.), „De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain", Paris, Corrêa, 1933, [42, 8].

READ (Sir Herbert) *et al.*, „The Origins of Western Art", New York, Grolier, ed. IV, 1967 [28, 1].

RAVAISSON (J. G. F.), „La Vénus de Milo", Paris, 1862 [5, 6].

RENOUVIER (Ch.), „Essais de critique générale", I : „Analyse générale de la connaisance" (1851), ed. II, Paris, 1875, [2, 2].

* * * „Victor Hugo, le philosophe", Paris, A. Colin, 1900 [19, 9].

RIBOT (Th.), „Essai sur l'imagination créatrice", Paris, 1900 [29, 11].

ROETHELI (E. W.), „Schöpferische Gestaltung. Vom Wesen der Bildkunst", Weinfelden, 1952 (Buchdr. Weinfelden) [45, 10].

ROLLA (A.), „Storia delle idee estetiche in Italia", Torino, Bocca, 1906 [43, 8].

ROLLAND (R.), „Vie des hommes illustres. Beethoven" (1903), Paris, Hachette, 1907 [20, 2].

Scanned with CamScanner

RUPRECHT (E.), „Der Mythos bei Wagner und Nietzsche", Berlin, 1938 [20, 3].

RUSKIN (J.), „The Art of England", 2 vol., Orpington, 1883—1884 [43, 10].

RUSU (L.), „Essai sur la création artistique comme révélation du sens de l'existence. Contribution a unei esthétique dynamique", Paris, Alcan, 1935 [45, 7].

SACHS (C.), „The Commonwealth of Art", conferință ținută la Whittall Pavillon of the Library of Congress, April 22, 1949, Washington, 1950 [4, 1].

SAUSSURE (F. de), „Cours de linguistique générale", Lausanne-Paris, Payot, 1916 [42, 2].

SCHAERER (R.), „Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", în „Rev. de Métaph. et de Morale", 1941, pp. 181—209 [22, 5].

SCHAUB-KOCH (É.), „Sculptures de poissons d'Edouard-Marcel Sandoz", Lisabona, 1962, ed. II, 1964 [4, 9].

SCHILLER (Fr.), „Vom Erhabenen Zur weitern Ausführung einiger kantischen Ideen", în „Neue Thalia", vol. 3, 1793, pp. 320—394, și vol. 4, pp. 52—73 [12, 11 ; 25, 4 ; 26, 3].

SCHUHL (P.-M.), „Platon et l'art de son temps (arts plastiques)", Paris, Alcan, 1933 [3, 4 ; 5, 4 ; 37, 3 ; 43, 5 ; 45, 18].

* * * „Imagination et science des cristaux ou platonisme et minéralogie", în „Journal de Psychologie", 1949, pp. 27—34 [7, 6].

* * * „Platon et la musique de son temps", în „Revue Internationale de Philosophie", 1955, p. 276 [37, 6 ; 37, 9 ; 543, 5].

SECOND (J.), „Traité d'Esthétique", Paris, Aubier, 1947 [3, 1].

SERVIEN (P.), „Science et poésie", Paris, Flammarion, 1947 [15, 64].

SHEARMAN (J.), „Mannerism", Harmondsworth, Penguin, 1967 [40, 8].

SOURIAU (E.), „L'instauration philosophique", Paris, P.U.F., 1939 [6, 2].

* * * „Le risible et le comique", în „Journal de Psychologie", 1948, pp. 145—184 [21, 1].

* * * „Les catégories esthétiques", Paris, C.D.U., 1961 [4, 2].

* * * „Sur le béotisme", în „Revue d'Esthétique", vol. 23, 1970, pp. 1—19 [45, 13].

Scanned with CamScanner

* * * „Le beauté rationelle", Paris, Alcan, 1904 [5, 12].
STEIGER (E.), „Grundbegriffe der Poetik", ed. IV, Zürich, 1959 [17, 1].
STRICH (F.), „Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit", ed. II, München, Jessen-Meyer, 1924 [41, 1].
SULLIVAN (M.), „Chinese and Japanese Art", New York, Grolier, ed. IV, 1967 [16, 3].
TATE (J.), „On the History of Allegorism", în „Class. Quart.", vol. 28, 1934, pp. 105—144 [42, 3].
THIEME (H. P.), „Essai sur l'histoire du vers français", Paris, Champion, 1916 [45, 15].
TRILLO GLUGH (R.), „Futurism. The Story of a Movement", New York, Philos. Libr. Inc., 1961 [37, 13].
TUVE (R.), „Elizabethan and Metaphysical Imagery", în „Renaissance Poetry and XXth Century Critics", Chicago, Univ. Press, 1947 [43, 9].
VALÉRY (P.), „Variété", Paris, Gallimard, 1944 [5, 13; 45, 9].
VARAGNAC (A). *et al*„ „L'homme avant l'écriture", Paris, A. Colin, 1959 [39, 4].
VAX (L.), „La séduction de l'étrange", Paris, P.U.F. 1965, [25, 7].
* * * „L'art et la littérature fantastique", Paris, P.U.F., 1960 [25, 7].
VICTOROFF (D.), „Le rire et le risible. Essai sur le psycho-sociologie du rire", Paris, P.U.F., 1953 [23, 8].
VRAILAS-ARMENIS (P.), „Clasici și romantici," în revista „Phoinix", p. 34 [41, 1].
* * * „Eseu despre ideile și principiile prime" (1852), în „P. Vrailas-Armenis, Opere filosofice", ed. E. Moutsopoulos—A. Dodos, vol. 1, Salonic, 1969 [1, 7].
* * * „Elemente de filosofie teoretică și practică" (1862), loc. cit. [40, 7].
* * * „Studii filosofice", 1864, p. 123 [41, 1].
* * * „Idealul", în „Pandora", v. 7, 1856, p. 361 și 368 și „Studii filosofice", p. 136 și urm. [5, 9].
* * * „Istorie și definiție a conceptului de frumos", în „Pandora", v. 17, 1866, pp. 433—441, v. 18, 1867, p. 345 și urm. și 401 și urm., v. 19, 1868, pp. 25—30 [5, 2; 7, 4].

Scanned with CamScanner

WAGNER (R.), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850), în „Gesammelte Werke und Dichtungen“, Leipzig, 9 v., 1871—1879, [19, 3].

* * * „Oper und Drama“ (1852), loc. cit. [19, 3].

WEINBERG (B.), „Translations and Comments of Longinus «On the Sublime», to 1600, a Bibliography“, în „Modern Philos“, vol. 47, 1960, pp. 145—151 [3, 5].

WILHELM A., „Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen“, Viena, 1906 [19, 1].

WINNINGTON-INGRAM (R. P.), „Mode in Ancient Greek Music“, Cambridge Univ. Press, 1936 [3, 2].

WOERMANN (K.), „Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer“, München, 1871 [16, 6].

WÖLF (R. E.), „Renaissance, Mannerism, Baroque“, în „Les Colloques de Wégimont“, IV (1957), Paris, 1963, pp. 35—80 [40, 12].

WÖLFFLIN (H.), „Renaissance und Barok“ (1888), ed. IV de H. Rose, 1926 [40, 12].

WULF (M. de), „La valeur esthétique de la morale dans l'art“, Bruxelles, 1892, [23, 1].

ZOCCA (L. R.), „Elizabethan Narative Poetry“, N. Brunswick, Rutgers Univ. Press, 1950 [43, 9].

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Introducere de *Constantin Noica* 5
Prolegomena 19
Capitolul I — Categoriile tradiționale 30
Capitolul II — Categoriile determinative 57
Capitolul III — Categoriile finale 88
Concluzii 124
Tabloul categoriilor estetice 127
Bibliografie 134

Scanned with CamScanner

Lucrarea de față este mai puțin a unui estetician, cît a unui gînditor la nivelul speculației ultime, aplecat asupra esteticii. Dacă autorul întîrzie asupra domeniului esteticii, o face pentru că întîlnește în fenomenul de artă, uneori înmănuncheate în chip miraculos, cele trei teme speculative care îl solicită în chip deosebit: timpul, spațiul și omul. Am putea spune, deci: tocmai pentru că Moutsopoulos este un gînditor speculativ are sorți să fie un bun estetician.

CONSTANTIN NOICA

Evanghelos Moutsopoulos, născut în 1930, la Atena, a studiat filozofia în capitala Greciei și apoi în Franța, la Sorbona, unde și-a luat doctoratul. Paralel cu filozofia a făcut studii îndelungate de muzică, fiind ispitit multă vreme să se dedice acestei arte. Primul rod filozofic al unei asemenea îndoite asigurări a fost întinsa și competenta teză de doctorat: La musique dans l'oeuvre de Platon. După optarea definitivă pentru filozofie, Moutsopoulos a întreprins o activitate impresionant de productivă. În afară de cursurile pe care le-a ținut în țara sa și de prelegerile ținute succesiv în Statele Unite și recent în Spania; în afară de activitatea de istoric al filozofiei, de inițiator al culegerii Corpus Philosophorum Graecorum Recentiorum; în afara calității de editor al revistei Diotima și de director al Institutului de filozofie din Atena, Moutsopoulos publicase pînă în 1974 douăsprezece lucrări.

Lei 7,50

Scanned with CamScanner